У. Сомерсет

# Моэм

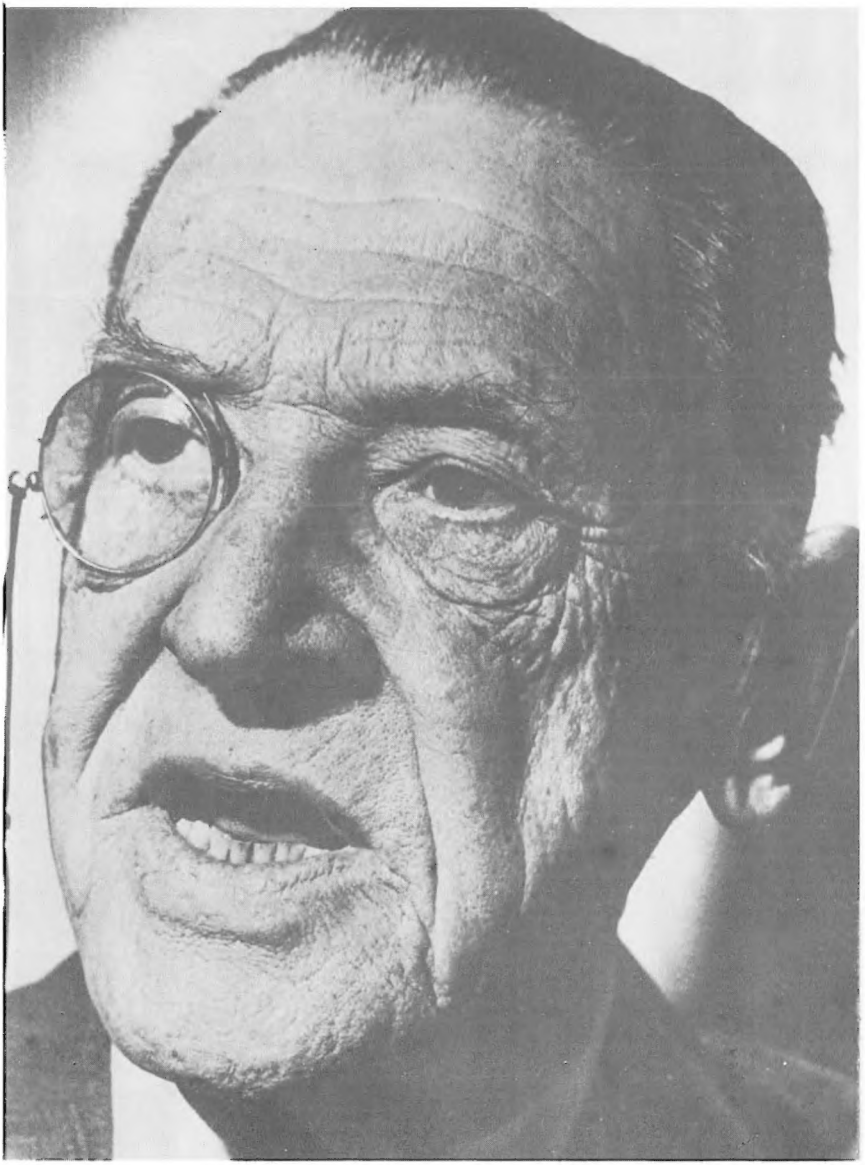
## Искусство слова

У. Сомерсет

# Моэм

Искусство слова

У. Сомерсет Моэм



# У. Сомерсет Моэм

# Искусство слова

О СЕБЕ И ДРУГИХ

ЛИТЕРАТУРНЫЕ
ОЧЕРКИ И ПОРТРЕТЫ

МОСКВА
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
1989

ББК 83.34Вл
М87

Составление
*И. Н. Васильевой-Южиной*

Вступительная статья
*В. А. Скороденко*

Оформление художника
*С. Ю. Биричева*

Редакторы
*М. И. Фишбейн*
*А. П. Шишкин*

М $\frac{4603020000\text{-}232}{028(01)\text{-}89}$ 195-89

ISBN 5-280-00720-X

© Состав, вступительная статья, оформление, переводы. Издательство «Художественная литература», 1989 г.

# ПРАКТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА УИЛЬЯМА СОМЕРСЕТА МОЭМА, ИЛИ СЕКРЕТЫ ТВОРЧЕСТВА

«Я всегда с недоверием отношусь к романистам, когда они принимаются теоретизировать, ибо по опыту знаю, что все их рассуждения преследуют единственную цель — возвести свои недостатки в достоинства», — замечал Моэм в «Записных книжках писателя»[1], и это, по логике вещей, должно бы остеречь от принятия на веру его собственных суждений по эстетическим вопросам. Дело, однако, в том, что Моэм — романист, драматург, новеллист, автор статей, эссе и очерковых книг — теоретических трактатов не писал. Не оставил он и работ, последовательно и целокупно излагающих его эстетическую платформу. На протяжении своей долгой жизни (1874—1965) писатель не единожды высказывался в том духе, что художник творит потому, что не может иначе, и отдаваться творчеству для него так же естественно и неизбежно, как для утки — плавать, а для воды — течь под уклон. При всем том в своей работе он, конечно же, исходил из определенных установок, равнялся на определенные образцы, исповедовал определенные идеалы и имел собственный взгляд на природу, смысл и предназначение литературы и искусства.

Все это не облечено у Моэма в сколько-нибудь стройную систему, а рассыпано по многочисленным эссе, статьям, предисловиям, интервью, автобиографическим заметкам и прочей малой очерковой и критической прозе, удельный вес которой в его наследии достаточно внушителен. И говорил он об этом

---

[1] Поскольку все цитаты из Моэма приводятся по текстам, представленным в настоящем сборнике, источники цитирования в дальнейшем не указываются.

не языком теоретических формул, но с живой непосредственностью и прекрасной внятностью мудрого и благорасположенного к читателю собеседника, говорил как бы на равных, стремясь предельно ясно изложить все, что имел и желал сказать.

К опытам Моэма как-то не подходит определение «критические» – настолько свободны они от того, что связано с бытующими представлениями о литературной критике, в первую очередь, от навязчивых попыток любой ценой внедрить в сознание читателя свои мнения и оценки, блеснуть искусством полемики и эрудицией. Задачи критики Моэм понимал по-своему: «Критик может отметить те достоинства, которые ему видны, и тем самым окажет вам услугу, ибо что-то могло ускользнуть от вашего внимания; но если он гвоздит вас за то, что книга, которой он восхищается, оставляет вас равнодушным, это с его стороны просто глупо». Подобные соображения вкупе с упоминаниями о «кликах», «группах» и «элите» весьма подорвали его реноме в глазах литературоведов академической ориентации, о чем Моэм, впрочем, не сокрушался, будучи искренне убежден, что подлинным судьей им написанного является в конечном счете читатель.

На него, читателя, и рассчитаны эссе Моэма, в которых он делится своими наблюдениями, открытиями, размышлениями, пристрастиями и антипатиями – плодами собственного опыта преуспевшего прозаика и впечатлениями от произведений, созданных другими мастерами. Его эссе диалогичны, они предполагают уважительного собеседника, готового внимательно выслушать писателя и вместе с ним поразмыслить, но вовсе не обязанного с ним соглашаться, ибо вкусы и взгляды людей не менее различны, чем сама литература: «У литературы, как в царстве небесном, много обителей, и автор волен пригласить вас посетить любую. Все они имеют право на существование, нужно только приспособиться к обстановке, в которую попадаете».

Эссе Моэма – явление особого свойства. Они продукт взаимодействия его изысканно-экономного стиля («...и по сей день я верен правилу использовать ровно столько слов, сколько необходимо, чтобы ясно выразить мысль») с жесткими требованиями, которые он предъявлял к критике вообще («...хороший критик соотносит произведение литературы с неким эталоном совершенства и, стараясь проникнуть в замысел автора, судит беспристрастно о результатах его труда») и к себе как критику в частности: «Я без колебаний указал в каждом романе не только достоинства, которые в нем вижу, но и недостатки, ибо слабой услугой читателю оказывается огульная похвала, порой изливаемая на произведение, заслуженно считаю-

щееся классическим». Читать моэмовские эссе — уже само по себе удовольствие, писать же о них — крайне трудно: передать суждения и оценки автора точнее и лапидарней, нежели он сам это сделал, решительно невозможно. Тут впору не пересказывать — цитировать чуть ли не постранично.

Литературная биография Уильяма Сомерсета Моэма, по собственному его признанию, сложилась благополучно: широкую известность он получил сравнительно рано, его книги переводились и читались во многих странах, и если он не стал баловнем критики и любимцем составителей курсов английской литературы, изданных как в Советском Союзе, так и за рубежом, то на признательность читающей публики ему вот уже на протяжении нескольких поколений жаловаться не приходилось. Так стоит ли удивляться, что с самого начала литературной деятельности основным ориентиром для Моэма стали не узколитературные цеховые интересы, не абстрактное служение Слову, не воздействие на мысль общественную, но эстетическое «обслуживание» широкой публики — зрителя, если он создавал пьесы, или читателя, когда писал прозу.

«Я — не более, чем рассказчик, и никогда не претендовал на иную роль»,— подытоживал он и не видел в этом ничего унизительного для своего таланта, границы и возможности которого понимал лучше, чем кто-либо. Вся мировая литература, в его глазах, восходила к «рассказу» — в самом общем, первородном понимании, то есть к авторской версии события в изложении повествователя, и вела свой род от «разговоров у первобытного костра».

Он знал толк в хорошо и со вкусом рассказанной истории и воздавал должное автору независимо от масштабов его дарования и места в литературе, будь то Сервантес, чьего «Дон Кихота» Моэм считал одним из величайших творений человеческого гения, Филдинг, Флобер, Достоевский, Чехов, Пруст, Киплинг или мастера детективного жанра. Он настаивал на том, что произведение должно быть прежде всего интересным, иначе его просто не станут читать и все усилия автора сгинут втуне. С завидным постоянством возвращался он к утверждению того, что именовал развлекательным началом в литературе, подчеркивая это по любому поводу. «Цель писателя — не просвещать, а угождать (публике.— *В. С.*)». «Главная цель романиста — доставлять удовольствие читателю»,— однозначно утверждал он и пояснял во избежание разнотолков: «...полагаю занимательность важнейшим достоинством романа». То же — о Диккенсе: «Он писал, чтобы угождать, и следил за реакцией публики». И уже совсем неожиданно о несравненной мастерице английской комедии характеров и положений: «Ро-

маны Джейн Остен – развлечение в чистом виде». Рассуждения об идеальном романе как жанре он завершал такой сентенцией: «...роман должен быть занимателен. Я говорю об этом в последнюю очередь, но это – главное достоинство, без него никакие другие достоинства не тянут».

Все правильно, но, признаться, непривычно: разговор об изящной словесности принято начинать с высоких материй: вдохновение, божий дар, школа жизни... И тем не менее – кто, кроме рецензента (и то по обязанности и за деньги), осилит неинтересную, неувлекательную книгу, тем паче надумает ее покупать? Тут на передний план выступает еще одна важная для Моэма сторона писательства, откровенные высказывания о которой, наряду с тезисом о развлекательности, надолго снискали ему незаслуженную и малоприятную «славу» прагматика от литературы, если не циника,– сторона финансовая. «Рискуя оскорбить чувство читателя, исповедующего недоступность писательского вдохновения практическим расчетам, должен сказать, что писатели, естественно, предпочитают писать то, на что имеется спрос». Действительно, меркантильно как-то: плоды творческого гения – и вдруг товар на литературном рынке.

Насколько серьезно Моэм с этим рынком считался, видно хотя бы из того, что материальную заинтересованность он полагал одним из трех главных стимулов творчества: «Писатель горит желанием творить, но есть в нем и стремление довести до читателей плоды своего творчества и еще желание (вполне невинное и не интересующее читателя) заработать на хлеб насущный».

Разумная последовательность. И все же для Моэма, как для всякого настоящего писателя, творчество в первую очередь означало самовыражение и самоотдачу. На страницах самой, вероятно, личной его книги «Подводя итоги» (1938) он несколько раз, и не без патетики, в целом чуждой его спокойному стилю, писал о полной и неограниченной свободе художника, трактуя ее как реальную возможность освободиться от радостей и горестей жизненного опыта, передоверив их бумаге и тем самым разделив с неведомым читателем. Но чтобы иметь, что́ передоверить и чем делиться, надобно элементарно существовать, а для этого нужен заработок: «Если его (писателя.– *В. С.*) не захотят читать, ему будет не на что жить». Итак, на поверку выходит, что озабоченность автора спросом на свои книги не так уж меркантильна, как представляется на первый взгляд.

Истории литературы ведомы примеры, когда писателей читать не хотели, однако же издавали – в подавляющем боль-

шинстве случаев по соображениям, от литературы далеких. Этим писателям было на что жить, и порою нехудо. В Англии же такой вариант не срабатывает, и если писатель намерен добывать на хлеб пером – его перо обязано приносить доход. Поэтому у Моэма «горение» и «стремление» неотделимы от «желания». Впрочем, почему только в Англии, и разве только у Моэма? Везде и всегда, если писатель кормится литературным трудом. Другая страна – Россия, да и фигуры куда значительней, из тех, кого Моэм называл великими: Пушкин, Достоевский, Чехов, – а обратиться к их дневникам и письмам – та же озабоченность материальными плодами «святого ремесла» плюс сетования на финансовые трудности. Отличие, однако, есть, и продиктовано оно разницей литературных и духовных традиций.

Для англичанина Моэма сопрягать творческий процесс с его денежным «эквивалентом» было в порядке вещей, ибо отвечало распространенным в его обществе представлениям о литературном промысле и укладывалось в национальную традицию. Для русской литературной жизни, неизменно осознававшей себя явлением жизни общественной, столь откровенное сопряжение воспринималось бы как нарушение само собой разумеющейся творческой этики. Пушкин, нередко пребывавший в стесненных обстоятельствах и вынужденный считать деньги, отделял творчество – порыв, вдохновение, «священную жертву» – от вознаграждения, каковому вместе с прочими житейскими материями определял место «в заботах суетного света» («Поэт»). Тем паче ни Пушкину, ни кому другому из значительных русских литераторов и мысли не пришло бы выносить на суд общественности вопрос о гонорарах, делиться этим с публикой. Сие было просто-напросто неприлично, и если в редких случаях об этом все-таки говорилось, то с единственно возможной интонацией: «Мне и рубля не накопили строчки...» (В. Маяковский).

Думается, разница в подходе к этой частной теме отражает и более общие расхождения в трактовке литературного дела, в понимании общественного смысла литературы и ее роли в духовной жизни народа. В Англии, да и в целом на Западе, художественная литература – в отличие от политической публицистики и даже литературной критики, которая зачастую становилась ареной сведения партийных счетов (взять Англию эпохи романтизма), – рассматривалась как занятие приватное, то есть впрямую не соотносимое с общественным сознанием, особенно с жизнью политической. В России же традиционно сформировалось иное отношение, что Моэм прекрасно понимал и что, кстати, отметил в свойственной ему манере: «Рома-

нисты превратились в политиков, экономистов, борцов за переустройство общества, в кого угодно. Теперь со страниц своих произведений они горячо ратуют в защиту того или иного правого дела. Их глубоко волнуют злободневные проблемы общества. Мне кажется, что здесь не обошлось без влияния русских романистов. Несомненно, русские писатели сказали в литературе новое слово, но в силу особенностей национальной культуры они тяготели к подчинению искусства социальным проблемам».

О «подчинении» искусства — это, конечно, неверно; все куда сложнее. Известны, разумеется, прецеденты, когда русские писатели сознательно избирали форму художественного повествования для распространения философских и политических идей; и тогда эта форма становилась не более чем «упаковкой», оболочкой идеи, как, например, у Н. Г. Чернышевского в «Что делать?». Бывали и намеренные отступления в то, что ныне обозначается термином «иллюстративность»; ее не избежали и великие: Достоевский (в «Бесах»), Л. Толстой (в «Воскресении»), что опять же не преминул проницательно отметить и Моэм: «Вероучитель одержал в ней (книге. — *В. С.*) верх над художником, и на свет явился скорее трактат, чем роман». В целом же русскому писателю была чужда прямолинейная «заданность», зато присуще гражданское чувство сопричастности тому, что происходит в обществе. Поэтому к литературным занятиям он относился не только как к личному делу, но как к гражданскому служению, не пренебрегая злобой дня, что, между прочим, не шло в ущерб его дарованию.

Моэм красноречиво возражал против участия писателей — не как членов общества, а именно как писателей — в политических заботах времени. «Довлеет дневи злоба его» — для Моэма распространялось на жизнь, но не на литературу. Вот что писал он, к примеру, о хорошем романе: «Он должен иметь широко интересную тему, то есть тему, интересную не только для клики... а общечеловеческую, привлекающую всех и имеющую долговременный интерес. Опрометчиво поступает писатель, который выбирает темы всего-навсего злободневные. Когда эта тема улетучится, читать его будет так же невозможно, как газету от прошлой недели». И снова был прав и — неправ.

Произведение, лишенное общечеловеческого интереса, не переживет своего времени, это — азбучная истина. Но ни в жизни, ни в литературе общечеловеческое не существует в чистом виде, оно отливается в формы конкретно-исторические, заявляет о себе на языке данной эпохи. Разве не может оно выступать в одеждах злободневного? Может. И лишь от таланта художника зависит, откроет ли он всечеловеческое в сиюминут-

ном. Ведь и «Дон Кихота» вызвала к жизни злоба дня: Сервантес писал его в пику модному поветрию – всеобщему увлечению рыцарскими романами.

Обстоятельные и здравомыслящие эмпирики-англичане склонны каждой вещи находить ее место: политика – это политика, экономика – это экономика, религия – это религия, а литература – это литература, и путать их негоже: «Я считаю, что использовать роман как церковную кафедру или как трибуну – это злоупотребление...» И то верно. По сути, Моэм выступал не против глубоких идей и серьезного содержания в литературном произведении – но против использования литературы не по назначению: она не рупор идей, не изложение тех или иных доктрин, не лобовой комментарий к социальным проблемам. А что время и общество запечатлевают себя через писателя в его творениях – в этом он не сомневался, как и в том, что, творя, художник вольно или невольно, вопреки любым заранее принятым установкам, выражает свое отношение к действительности, выносит суд над жизнью уже тем, что́ именно из нее отбирает и в каки́х образах воссоздает отобранное. Он говорил об этом шутливо-иронически: «Когда прозаик пишет рассказ, он волей-неволей, хотя бы для того, чтоб было интереснее читать, так или иначе критикует жизнь». Раскрывал, касаясь психологии творческого процесса: «Все, что он пишет, это выражение его личности, проявление его врожденных инстинктов, его чувств и его опыта. Как ни старается он быть объективным, он остается рабом собственных особенностей. Как ни старается быть беспристрастным, он берет чью-то сторону». Одним словом, художник всегда пристрастен: «...добиться полной беспристрастности ни Флоберу, ни какому-либо другому романисту не по силам, потому что она, эта беспристрастность, попросту невозможна... писатель... все равно раскроет себя в книге – раскроет не на поверхности, а самим выбором темы, героев, подходом к их описанию».

Под углом этих высказываний по-новому воспринимается и известная, не раз повторявшаяся Моэмом декларация о том, что он не страж ближнему своему и не берется судить своих персонажей, он всего лишь их наблюдает и выводит к читателю. Судить Моэм отказывался – но, объективно, судил, будучи писателем и не являясь исключением из правила, которое сам же утверждал. Действительность под его пером была окрашена авторским отношением, поэтому его книги и не оставляют читателя равнодушным. Собственная творческая практика и размышления над чужими сочинениями, великими и малыми, не могли не привести Моэма к ключевой проблеме эстетики – проблеме взаимоотношений между писателем, лите-

ратурой и действительностью. Об этой крайне сложной и по сей день не отстоявшейся в теории литературы проблеме он писал в согласии с рекомендацией, которую давал романисту: «...писать... достаточно просто, чтобы не затруднять грамотного читателя, а форма должна облегать содержание, как искусно скроенный сапог облегает стройную ногу».

Среди афористических суждений, на которые был щедр Моэм-эссеист, многие имеют значение принципиальное, в том числе такое: «К художникам я отношу тех, кто предан самому сложному, самому забытому и важнейшему из всех искусств — искусству жить...» В древней тяжбе между искусством и жизнью писатель отдавал первенство последней, и парадокс Оскара Уайльда о жизни, которая подражает искусству, не встретил бы у него понимания. В его шкале ценностей и самое великолепное творение искусства уступало прекрасно прожитой жизни. Моэм с самого начала исходил из того, что верховным предметом изображения является не прекрасное, а человек: «Единственный неистощимый предмет — это человек. О нем можно писать всю жизнь и все равно сказать ничтожно мало».

Отдавал он себе отчет и в том, насколько сложно и чревато невольными упрощениями раскрытие на письме этой верховной темы: «...в одном человеке могут уживаться противоречивые, даже взаимоисключающие свойства и каким-то образом сливаются в более или менее правдоподобной гармонии». Он не бежал этой сложности, стремился вскрывать диалектику противоборства чувств и мотивов в психологии и действиях персонажей, однако следует признать, что и ему не всегда удавалось проникать в механизмы достижения этого гармонического равновесия[1].

Опираясь на свое знание человеческой натуры и рассматривая действительность как основу и материал для художественного творчества, Моэм в полной мере постигал неизбежность и непроницаемость грани между реальностью как таковой и фиктивной реальностью мира художественного произведения, сколь бы пластичен и полнокровен он ни был. Преображение исходной реальности в воображаемую писатель связывал с концепцией искусства как развлечения: «Автор не копирует жизнь, он перестраивает ее по-своему, чтобы предельно заинтересовать, увлечь, удивить». Суждения, подобные приведенному, внесли свою лепту в сотворение мифа о Моэме как

---

[1] Подробнее о воплощении эстетических и философских взглядов Моэма в его художественных произведениях см. наше предисловие в кн.: Моэм С. Избранные произведения. В 2-х томах, т. 1. М., Радуга, 1985, с. 7—25.

авторе несерьезном, банальном, склонном скользить по поверхности явлений, не забирая вглубь и избегая постановки больших и важных проблем.

Между тем уже приходилось писать и можно повторить еще раз, что в лучших его книгах ставятся и решаются не только философские вопросы бытия и смысла жизни, но также отнюдь не мелкие социальные, нравственные, эстетические и даже политические (на материале тогдашних британских колоний) проблемы, в чем легко убедиться, взяв эти книги в руки. Обращаясь к творчеству коллег по перу, классиков и современников, Моэм, как отметит читатель, рассуждая о своеобразии их мастерства, в первую очередь обращал внимание на масштаб мышления и степень проникновения в жизнь: никакие ухищрения пера не могли, в его глазах, искупить мелкотемья. Так, признавая утонченный психологизм и неповторимый рафинированный стиль Генри Джеймса, он в то же время бросал мэтру язвительный, но во многом справедливый упрек: «...в его распоряжении была колоссальнейшая тема, о какой может только мечтать писатель: превращение Соединенных Штатов из маленькой провинциальной страны его детства в огромную мировую державу, но он предпочел поведать миру о чаепитиях в лондонских гостиных и приемах в поместьях английской знати».

Итак, писатель «не копирует жизнь». Из совокупности высказываний Моэма о писательском труде со всей непреложностью следует, что это невозможно хотя бы по той причине, что у каждого писателя — свое восприятие и своя картина мира. Но еще существенней было для Моэма то, что копирование в принципе несовместимо с искусством, поскольку предполагает отказ от вымысла и воображения: «Сочинитель перестает быть сочинителем и превращается в репортера». Моэм, которого и на родине, и в советской критике, бывало, поругивали за натурализм, хорошо понимал закономерность, какой не могли уразуметь правоверные натуралисты: «...ни один персонаж, списанный прямо из жизни, в литературе не получается вполне убедительным». Он ведал силу давления действительности — этого творческого «сырца» — на писателя и то, как она способна диктовать художнику свою волю, о чем говорит его поразительное наблюдение о Флобере, одном из любимых его авторов: «...при всей ненависти к действительности, при всем отвращении к подлости, пошлости и тупости буржуазии, действительность неодолимо привораживала его». Но знал Моэм и другое, главное: «Воображение не может творить в пустоте. Оно отталкивается от реальности».

Соображения Моэма относительно того, в чем и как заключается и происходит это «отталкивание», позволяют на-

звать его разбросанные, фрагментарные эмпирические суждения о литературном ремесле, которые, если охватить их целокупно, выстраиваются тем не менее в логически последовательный ряд, обоснованием реалистических принципов письма. Речь идет не о концепции метода — она была чужда Моэму, как чужда подавляющему большинству западных писателей, критиков и литературоведов, — но об общих выводах, извлеченных автором из конкретных наблюдений над творчеством собратьев по перу и из собственного опыта. Чтобы это увидеть, надо только отвлечься от привычной терминологии.

«Я никогда не утверждал, что мои книги высосаны из пальца: как правило, я отталкивался от конкретной жизненной ситуации или конкретного человека, а воображение и изобретательность вкупе с чутьем драматурга помогали мне создать из них нечто свое», — это, безусловно, установка писателя-реалиста, ибо здесь не художник навязывает жизни свои представления, а жизнь выражает себя через художника. «Образ, созданный работой воображения, на фундаменте факта, принадлежит к искусству, а жизнь, как она нам известна, служит тут лишь сырым материалом», — разве это не основополагающий принцип реализма. И еще — закон отбора и переосмысления: «...как часто крошечного намека, смутной ассоциации было достаточно, чтобы воображение писателя заработало и со временем продиктовало ему вполне выстроенную вещь». Здесь Моэм касался области более высокого порядка, имеющей отношение к глубинным источникам творческого процесса, к тому, что русский поэт именовал «тайнами ремесла», и не случайно суждение английского писателя в данном случае приводит на память хрестоматийные строки:

*Сердитый окрик, дегтя запах свежий,*
*Таинственная плесень на стене...*
*И стих уже звучит, задорен, нежен,*
*На радость вам и мне.*
*(Анна Ахматова.*
*«Мне ни к чему одические рати...»)*

От действительности, от «жизни — нашей, реальной, повседневной» (Моэм) — через личность писателя и его воображение, через лепку подсказанных ею образов — к новой, художественной действительности: таковы, по Моэму, этапы творческого процесса. Можно убедиться, что копированию в сложившейся цепочке просто нет места и что личность творца — столь же конструктивное ее звено, как начальное и последнее: «...романист не может дать буквальную копию жизни, он лишь рисует картину, но, если он реалист, эта картина будет жизнеподобной...»

Можно, пожалуй, без особой натяжки принять, что в устах Моэма понятие «жизнеподобный» было равнозначно понятиям «убедительный», «художественно достоверный». Часто встречается у него и определение «правдоподобный». Ясно, что эти слова он употреблял, оценивая степень приближения писателя к созданию адекватного художественного аналога действительности, меры истинности нарисованной им картины жизни. Ясно и другое: правдоподобие, жизнеподобие (или жизненность) и правда не были для Моэма синонимами. Первое было желательным, но не обязательным слагаемым в общем впечатлении от художественного произведения, и писатель видел его относительность: «Правдоподобие не есть нечто установленное раз и навсегда: это то, что вам удается внушить читателю». Моэм особо на нем и не настаивал: «Правдоподобие — не единственный критерий качества; к тому же это понятие очень изменчиво».

Иное дело — когда автору силой своего таланта удается вдохнуть жизнь в персонажи, с нормальной точки зрения явно неправдоподобные, и заставить читателя в них уверовать. Такое достоинство Моэм находил, например, у Филдинга, и особенно у Диккенса: «...все это — фантастические порождения бьющего через край воображения Диккенса, но в них столько силы, они такие цельные, что, пока читаешь, не верить в них невозможно. Пусть они нереальны, зато уж очень живые». Этим же завораживали его персонажи Достоевского — «сгустки растерзанного и болезненного субъективного сознания. Но, совсем не жизнеподобные, его герои тем не менее трепетно живы». Превыше всего, однако, Моэм ставил правду изображения, рассматривая ее как неотъемлемый, более существенный, чем даже столь любезная ему увлекательность, залог литературной удачи: «Добиться успеха, как подсказывает мне опыт, можно лишь одним способом — говоря правду, как ты ее понимаешь, о доподлинно тебе известном, причем упор тут следует сделать на словах «как ты ее понимаешь».

Отсюда убеждение Моэма — одного жизненного, социального, политического, интеллектуального опыта для писателя недостаточно, нужен еще и опыт чувств, без которого сказанному им слову о жизни будет не хватать некой важной частицы истины: «Писатель не сможет правдиво изображать людей, если он не способен думать и чувствовать, как его герои». Лишь сочетание суммы знаний о жизни и человеке с высоким мастерством и полной самоотдачей дает искомую правду: «Чтобы вдохнуть жизни в грубые факты, писатель должен пропустить их через свое сердце».

Требования Моэма в этом отношении были весьма четки-

ми и жесткими, отступлений от них он не спускал ни себе, ни другим. О своем любимом Мопассане, который нередко увлекался правдой колоритного факта, то бишь правдоподобием, упуская при этом истины более основательные, он заметил: «Натуралист Мопассан стремился к правде любой ценой, но правда, которой он достигает, часто представляется теперь недостаточно глубокой». А отнюдь не пользовавшемуся у него симпатией Жюлю Ренару, напротив, воздал полной мерой — за правду: «Здесь (в «Дневниках» Ренара.— *В. С.*) бездна остроумия, проницательности, мудрости. Это прежде всего записная книжка писателя, ни на мгновение не забывающего о своей профессии, одержимого правдой в искусстве, стремящегося к ясности стиля и безупречности языка».

В характеристике писательства как профессии упор, таким образом, на одержимости правдой, относится ли это к эстетике или к этике творчества. Вместе с заповедями писать только о том, что хорошо знаешь, и быть верным своему призванию («Никогда не сворачивай с избранного пути») этот постулат лежит в основе представлений Моэма о профессиональной нравственности литератора. Естественно, что его идея нравственности самой литературы находилась с этими представлениями в прямой связи.

Моэм, как было сказано, крайне сдержанно оценивал возможности литературы влиять на общественное сознание. Что пристало России в силу ее особых исторических путей, то для Англии не годится, полагал он, словно забывая о примерах, говорящих об обратном: скажем, о вкладе, который внесли романы Диккенса, Б. Дизраэли и Карлейля в поддержку общественным мнением чартистского движения. Более доказательно он судил о проблематичных просветительных и образовательных функциях изящной словесности, справедливо указывая на то, что знания достаются не чтением романов, а тяжелым трудом. Мысль о литературе как о своего рода пособии для молодежи, вступающей в жизнь, он отчасти разделял, хотя с оговорками. Зато о нравственном смысле литературы и искусства имел твердое мнение: «Эстетическое переживание имеет ценность лишь в том случае, если оно воздействует на природу человека и таким образом вызывает в нем активное отношение к жизни». Не побуждающее к действию искусство он аттестовал как «опиум для интеллектуалов». Если вспомнить, что абсолютным искусством для Моэма было искусство жить, то становится очевидным, сколь высоко ставил этот осторожный скептик и рационалист свое ремесло.

Ремеслом же своим он владел в совершенстве и знал, что делал, когда, рассуждая о нем, «одержимость правдой» соеди-

нял с ясностью стиля и безупречностью языка. В его обширном эссеистском наследии встречается немало парадоксов, спорных положений, оценок, продиктованных поверхностным, а то и превратным представлением о предмете разговора, подчас личными пристрастиями, и это понятно: он сам подчеркивал, что писатель — живóй человек, следовательно... Но схоластическому соблазну разделять и противопоставлять в художественном произведении содержание и форму он не поддался ни разу. Литературное творение он видел как единое эстетическое целое: «Совершенная форма для выражения мысли». Как строить, лепить, создавать это целое, он знал отменно, и если о «тайнах ремесла» высказывался сдержанно и скуповато, то из «секретов производства» тайны не делал, открывая читателям свободный доступ в свою творческую лабораторию.

Эта книга вобрала примерно четвертую часть критической и автобиографической прозы Моэма, но и при этом из нее можно узнать многое о многом. Автор подробно и в различных обстоятельствах останавливается на специфике прозаических жанров, в которых выступал в разные годы, но с равным успехом: романа, пьесы, рассказа. Одних определений рассказа, дополняющих и уточняющих друг друга, а иной раз и несовпадающих, наберется на этих страницах с добрый десяток. Дотошно рассмотрена поэтика новеллы, сопоставлены — взвешенно и доказательно — школы рассказа в различных национальных литературах. Высвечен канон так называемой «хорошо сделанной пьесы» («well-made play»), которая принесла Моэму первый настоящий успех и вывела в профессиональные писатели. Очерчены принципы драматической композиции, причем как в рамках жанра, так и в соотнесенности с рассказом и романом.

На суд читателя представлена масса интереснейших наблюдений над особенностями романного повествования, расстановкой и обрисовкой в романе действующих лиц, связями характера и прототипа, над многовариантностью художественных решений, над тем, как причудливо и неисповедимо проявляет себя на письме индивидуальность автора и как это связано с тем, что одни книги обречены на долговечность, а другие — на забвение: «Я лично всегда считал, что именно индивидуальность создателя делает то или иное творение подлинно интересным... если автор способен выразить ее в своей собственной неповторимой манере, значит, его труд будет жить». Набросаны контуры образцового романа — в эссе «Искусство слова» и «Вступлении» к «Библиотечке путешественника». Дельно, конструктивно и доброжелательно написано о профессиональной литературной критике и ее роли.

Самое примечательное, однако, в том, что все это читается с увлечением, хотя материал к тому, казалось бы, не располагает — ведь критическое эссе отнюдь не роман, не рассказ и не пьеса. Здесь тоже сказалось обаяние моэмовской манеры, феноменальная отточенность фразы и слова. Его «точки зрения» (по названию одноименной книги 1958 г.) — это всегда его и только его точки зрения; даже касаясь общеизвестных истин, он и их поворачивал новой, незахватанной стороной. Все знают, что хорошо писать хорошо и плохо писать плохо. Но что такое хорошо и что такое плохо? На этот вопрос Моэм дал свой ответ, и дал его в непринужденной форме доверительного и не лишенного самоиронии собеседования с читателем. Свои суждения он формулировал внятно и ясно, на полностью свободном от литературно-критического жаргона языке, так что сказанное им завладевает вниманием любого, как он его называл, грамотного читателя, а не только специалиста-филолога. Не соглашаться с Моэмом и то интересно, тем более что с ним есть о чем поспорить.

Вкус, разумеется, вкусом, но значение фабульного (событийного) начала — Моэм называл его сюжетом — он явно преувеличивал. Во многих значительных произведениях мировой литературы это начало выражено очень слабо или вообще отсутствует, в том числе у авторов, почитавшихся Моэмом, — у Стерна («Тристрам Шенди»), Пруста («В поисках утраченного времени»), К. Мэнсфилд и Чехова (некоторые известнейшие новеллы). Неверно и то, что сосредоточенность драматургов на исследовании характеров якобы ведет к угасанию реалистической драмы в прозе, — достаточно сослаться на имена американцев Ю. О'Нила и Т. Уильямса, англичан Д. Осборна и Р. Болта, француза Ж. Ануя, русских В. Розова и А. Вампилова, чьи пьесы написаны не только позже, но много позже чеховских. Или взять судьбу Томаса Харди: Моэм утверждал, что тот оставил прозу и обратился к поэзии, потому что постиг «тщету суеты людской» и в нем умер романист. Известно, однако, что Харди поставил крест на прозе лишь после того, как его романы из «Уэссекского цикла» один за другим подверглись в критике последовательному поношению, достигшему кульминации в остервенелом разносе (понятно, во имя «высокой нравственности») последней книги, «Джуда Незаметного» (1896). Можно, разумеется, предположить, что именно травля в конечном итоге и привела писателя к постижению суетности мира, но тогда следует признать, что это не самый продуктивный способ философского воспитания сложившихся талантов.

Несколько заниженную оценку английской новеллы, не до-

стигшей, по выражению Моэма, «особенных высот», еще можно истолковать как следствие обостренной требовательности к малому жанру в родной литературе, хотя и здесь опыт того же Харди, Киплинга, К. Мэнсфилд, Д.-Г. Лоуренса, да и самого Моэма едва ли это подтверждает. Но с соображениями о том, что рассказ как таковой в силу своей жанровой специфики не способен дать образцы искусства великого, согласиться невозможно. Рассказы одних только русских писателей, от гоголевских «Старосветских помещиков» и «Шинели» до «Возвращения» А. Платонова, — живое тому опровержение.

Раз уж зашла речь о русских художниках слова, есть повод остановиться на «русской теме» в эссеистике Моэма. Но сперва несколько слов о его искусстве эстетических характеристик, о мастерстве литературного портрета. В последнем жанре написана книга «Великие писатели и их романы» (1948), переизданная в 1954 году в переработанном виде под названием «Десять романов и их создатели»; характеристики рассредоточены по статьям, предисловиям и сборникам эссе. Литературный портрет как разновидность критической прозы имеет свои особенности; в частности, без чисто биографического материала он обойтись не может. Биография — это личность. Личности писателя Моэм, как отмечалось, придавал решающее значение: «...значимость художественного произведения зависит, в конечном счете, от личности его создателя». Личности же формируются своим временем и окружением, стало быть, понять литературную планиду автора нельзя без ясного представления о его человеческой судьбе.

Можно заметить, что Моэм иной раз злоупотреблял элементом жизнеописания. Но, во-первых, биографический подход изначально был свойствен британской критике; во-вторых, эссе о великих мастерах Моэм писал не для себя, хотя и вложил в них кое-какие собственные заветные мысли, а для читателей, коих хотел приобщить к большой литературе, и в рамках такой просветительской задачи подробности жизненного пути писателя столь же уместны, как и суждения о его книгах.

Моэм не уставал повторять, что не изрекает абсолютных истин и всего лишь предлагает свое мнение, трактовку, понимание эстетического явления. Его эссе, как и авторские отступления от первого лица в романах и новеллах, пестрят оговорками типа «я считаю», «я убежден», «мне кажется», «я уверен». Он исходил из собственного опыта и вкуса, однако они позволяли ему отыскивать свежий и неожиданный ракурс, открывать в произведениях других писателей, притом не только соотечественников, те достоинства, особенности и недостатки, которые ускользали от профессиональной критики. Здравомыс-

лие, скромность без самоуничижения, терпимость и широта взглядов сообщали его размышлениям достоинство и проницательность и когда он писал об авторах, близких ему по духу и складу творчества, и когда переходил к книгам писателей, чьи эстетические позиции едва ли мог разделить. В этой связи симптоматично признание, сделанное им в глубокой старости, что он был счастлив дожить до появления последних поэтических шедевров великих поэтов английского языка XX века, связанных с модернизмом: ирландца У.-Б. Йетса и англо-американца Т.-С. Элиота.

О грандиозной эпопее-воспоминании Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» написаны сотни исследований, отмечено его мастерство социальной сатиры в изображении высшего света и полусвета, но, кажется, Моэм первый сказал о том, что Пруст был великим юмористом. Несть числа и характеристикам Киплинга как барда Британской империи, самозабвенного певца тех, кто ее завоевывал для Англии, строил и руководил «туземцами» на местах. Общепризнано, что он был знатоком и самым ярким из европейцев живописцем Индии, этой бывшей жемчужины Британской Короны. Однако никто до Моэма не уловил внутренней противоречивости «железного Редьярда», того, что в нем было «несколько порой несогласуемых ипостасей»; не ощутил неоднозначности решения «индийского вопроса» в его книгах, провидчества, которым оборачивалось ревностное служение Киплинга: «...диву даешься, как это могло быть, чтобы никто тогда не увидал в его рассказах обвинительного приговора Предержащим Властям. Ведь когда читаешь их теперь, выносишь ясное впечатление, что рано или поздно англичанам неизбежно придется отпустить Индию из-под своего владычества».

Можно приводить много примеров поистине афористической точности и тонкой проницательности моэмовских наблюдений над художественным текстом, суждений о слове и стиле, но не в количестве суть. Внимания читателя этой книги они не минуют и, видимо, будут оценены по заслугам. В частности, и отношение Моэма к русской классике. Оно определялось одним словом: преклонение. Взыскательный пиетет и преклонение отнюдь не слепое. Больше и прочувствованнее всего Моэм писал о Чехове, с которым ощущал не только профессиональное «родство»; однако сфера его творческих интересов включала также Достоевского, Толстого, Тургенева. Для каждого из них он находил особые слова, но лишь в Чехове он «...нашел душу, во многом близкую мне. Это был писатель в подлинном смысле слова, совсем не похожий на Достоевского, который, подобно стихиям природы, поражает воображение, вызывает

восторг, повергает в ужас и ставит в тупик. Такой писатель, как Чехов, мог стать вашим близким другом. Я чувствовал, что только у Чехова можно найти ключ к пониманию этой загадочной России».

«Загадочная Россия» – многозначительный эпитет. Русскому читателю невольно бросается в глаза тот факт, что блистательное чутье и емкие, пронзительные характеристики, опирающиеся на художественный текст оценки порой соседствуют у Моэма, когда он писал о русских мастерах, с суждениями, обнаруживающими слабую осведомленность о стране и ее традициях и даже признаки эстетической «глухоты».

Верный своему принципу указывать на недостатки произведений, считающихся классическими, Моэм не делал исключения и для русской литературы и большей частью бывал прав, как в приведенном ранее случае с заданностью сюжета в «Воскресении». Иной раз его замечания воспринимаются пусть как и спорный, но допустимый вариант прочтения жизни писателя и его творчества. Скажем, такое: «Между писателем как человеком и писателем как творцом часто существует разлад, и ни у кого, по-моему, он не был более явным, чем у Достоевского». Верно, слабости человека известны, как известно и то, что они непостижимым образом претворились в грандиозное явление художественно-философской мысли – творчество Достоевского. Воспоминания Анны Григорьевны, дневники и переписка писателя, последняя по времени отличная биография Достоевского, принадлежащая Ю. Селезневу, дают все основания поставить под сомнение категоричное высказывание Моэма.

Другой пример – сопоставление Мопассана и Чехова: «Один ограничивался разглядыванием плоти, другой, более возвышенный и тонкий, изучает дух, но оба сходятся на том, что жизнь скучна и незначительна, а люди – существа низменные, тупые и жалкие». Да, они писали о пошлости пошлых людей, являли многообразные обличия этой пошлости – но ведь показывали и то, как человек задыхается в губительной атмосфере тупости и низменности, восстает против нее и «оплачивает» свой протест подчас самой жизнью. Кстати, едва ли справедливо утверждение, будто Мопассана интересовала только «плоть» – ведь и героиня даже такого канонического и, на первый взгляд, подтверждающего это мнение романа, как «Жизнь», отнюдь не лишена духовности. Умевший воспринимать крайности в их диалектическом взаимодействии, Моэм все же разводил подчас по полюсам телесное и духовное, человеческое и творческое и, как ни бился, не мог убедительно объяснить себе и раскрыть на письме их сосуществова-

ние в одной личности. Это сказалось на образах главных действующих лиц в его несомненно значительных романах «Бремя страстей человеческих» (1915) и «Луна и грош» (1919).

Наряду со спорными есть у Моэма и положения неверные. Так, он считал, что Чехов не умел придумывать хитрые, «закрученные» и оригинальные сюжеты. Не умел – и все, поэтому и занимался передачей «атмосферы» и «настроения». Не получалось-де у него по-мопассановски сочинить анекдот. Куда деть в таком случае «Хамелеона», «Злоумышленника», «Пересолил», «Винт», «Страшную ночь» и множество других рассказов, на анекдоте построенных? А «Шведская спичка», «Драма на охоте», «Черный монах» – не «закрученные» сюжеты? «Душечка», «Анна на шее», «Палата № 6», «Дама с собачкой», «Каштанка», «Попрыгунья» – не оригинальные? А тезис о «потрясающей наивности» Чехова? Тут Моэм утрачивает присущую ему логику. «Я имею основания думать, что медицинская школа вообще идет писателям на пользу. Приобретается бесценное знание человеческой природы», – делился он с читателем. Получается, что Моэму эта школа на пользу пошла и знание он приобрел, а вот Чехову, который занимался медицинской практикой дольше и основательней Моэма, почему-то нет. Хотя в другом месте о Чехове тот же Моэм писал: «По-моему, никто, кроме Чехова, не умел так проникновенно показать общение человеческих душ». Как ни толкуй, но проникновение в человеческую душу, предполагающее знание человеческой природы, и «потрясающая наивность» суть «две вещи несовместные», говоря словами поэта.

Подобные несообразности (читатель наверняка отметит и другие) объясняются скорее всего не одним лишь качеством и недостаточностью переводов русских авторов на английский язык, хотя и это сыграло не последнюю роль: русского языка Моэм не знал. Тут, видимо, сказалось то, что нынче обозначается термином «стереотип», – набор односторонних, зачастую превратных и мифологизированных представлений о стране и народе, бытующих у другого народа в другой стране. Судя по всему, Моэм воспринял расхожие в те времена мифы о «загадочной» русской душе, о том, что «русские – полуварварский народ» и мир для них – «вещь в себе», и прочее, от чего рукой подать до развесистой русской клюквы и белых медведей на московских улицах.

Ни России, ни Советского Союза Моэм не знал. Правда, в 1917 году ему довелось ненадолго приехать в Петроград с деликатным поручением британской секретной службы – попытаться уговорить Временное правительство не допустить выхода России из войны и выяснить, как ему помочь удержаться

у власти. Об этой своей миссии Моэм впоследствии без обиняков отзывался как о деле бессмысленном и заведомо обреченном на неудачу. Увидел он тогда в России немного, а в том, что увидел, понял мало и разобраться не смог, что неудивительно, учитывая политическую обстановку тех месяцев. Больше он в России не бывал, и Советский Союз до конца дней оставался для него чем-то далеким, окутанным таинственной дымкой ранних впечатлений, — terra incognita[1]. К русским и всему русскому он относился с симпатией и Октябрь принял как историческую данность, неоспоримую и необратимую, однако судить обо всем этом мог только по вторичным и, как правило, необъективным источникам.

В начале 1960-х годов Моэм принимал в своей вилле на Лазурном Берегу группу экспертов ЮНЕСКО, среди которых был молодой советский филолог. Узнав, что гость — из Советского Союза, старый писатель пошутил: «С обратной стороны Луны»[2]. Шутка шуткой, но отсутствие информации редко когда идет во благо. Тень незнания коснулась и эстетических оценок Моэмом русской классики, слегка сместив в них точку отсчета: за исходное он брал не ту историческую реальность, которая существовала в действительности.

Задержаться на «русской теме» в эссеистике Моэма понадобилось не в укор писателю и даже не для того, чтобы отметить и оспорить сомнительные и неверные суждения — русскому читателю здесь подсказки не требуется, он сам сделает это не хуже критика. Но ошибки Моэма поучительны, и даже негативный опыт такого художника имеет несомненную познавательную ценность, лишний раз убеждая в неумолимости Моэмом же рекомендованного закона: «Пиши о том, что знаешь».

Скрыто полемизируя с академическим литературоведением, Моэм дал свое определение классики: «Классической книга становится не потому, что ее хвалят критики, разбирают профессора и проходят в школе, а потому, что большие массы читателей из поколения в поколение получают, читая ее, удовольствие и духовную пользу». Его книги вниманием профессуры не пользуются и в школе их не «проходят», хотя в Советском Союзе преподаватели высшей школы охотно обращаются к ним в учебных целях как к образцам ясной, выразительной и живой английской литературной речи. А поколения читателей его книги читают и, следует признать, не без удовольствия и духовной пользы. Они прочно вошли в круг широкого

---

[1] Неведомая земля (*лат.*); в переносном смысле — неизвестное.

[2] Эпизод приведен с любезного согласия О. В. Малюгина.

чтения, и их автора, согласно его же определению, можно, без насилия над истиной, назвать классиком.

Классики, однако, бывают разные. Скажем, Диккенс и Уилки Коллинз были современниками, выступали в творческом содружестве, оба – признанные классики, но фигуры, по всем статьям в истории литературы, разновеликие. Мудрые англичане ввели для таких случаев понятие «малый классик» («minor classic») – для писателей, которые, не сделав эпохи в литературе, внесли тем не менее в литературный процесс весомый вклад и чьи книги остались в сфере читательского интереса.

Судьба книг У. Сомерсета Моэма доказала, что «малым классиком» английской изящной словесности он стал – безоговорочно, и хорошо, что советский читатель получает сейчас возможность поосновательней ознакомиться со взглядами «малого классика» большой литературы на ремесло, призвание и труд писателя.

Моэм не задавался специально проблемами философии творчества, его эстетические воззрения носили скорее прикладной, «рабочий» характер. Он был озабочен нравственной и технической сторонами своей нелегкой профессии, о чем и писал. И здесь, право же, у него есть чему поучиться.

*В. Скороденко*

# *„Простота и безыскусственность"*

РАЗМЫШЛЕНИЯ
О ПИСАТЕЛЬСКОМ МАСТЕРСТВЕ
И ХАРАКТЕРЕ ЛИТЕРАТУРЫ

# ИСКУССТВО СЛОВА

*(Из сборника «Десять романов и их создатели», 1954)*

## I

Читателю этой книги я хотел бы рассказать, как были впервые написаны вошедшие в нее эссе. Однажды, когда я был в Соединенных Штатах, редактор журнала «Редбук» попросил меня составить список из десяти лучших по моему мнению романов мира. Я это сделал и перестал об этом думать. Конечно, список мой был во многом случайный. Я мог бы составить список из десяти других романов, не хуже тех, что я выбрал, и так же обоснованно объяснить мой выбор. Если бы предложить составление такого списка ста лицам, начитанным и достаточно культурным, в нем было бы упомянуто по меньшей мере двести или триста романов, но думаю, что во всех списках нашлось бы место для тех, что я отобрал. И это вполне понятно — книга книге рознь. Есть разные причины, почему какому-то одному роману, который так много говорит одному какому-то человеку, он, даже если судит разумно, готов приписать выдающиеся заслуги. Человек мог прочесть его в том возрасте или при таких обстоятельствах, когда роман особенно его взволновал; или, может быть, тема романа или место действия имеет для него особое значение в силу его личных предпочтений или ассоциаций. Я могу себе представить, что страстный любитель музыки может включить в свою первую десятку

«Мориса Геста» Генри Гэндела Ричардсона [1], а уроженец Пяти Городов, восхищенный точностью, с которой Арнольд Беннетт [2] описал их пейзаж и их обитателей, включить в свою — «Бабьи сказки». И тот и другой — хорошие романы, но едва ли непредвзятое мнение включит их в первую десятку. Национальность читателя тоже придает некоторым произведениям интерес, который заставляет их придавать ему бóльшую ценность, чем это признало бы большинство читающих. В восемнадцатом веке английскую литературу много читали во Франции, но за последний век французы перестали интересоваться тем, что было написано за границей их страны, и я не думаю, что французу пришло бы в голову упомянуть «Моби Дика», как это сделал я, и «Гордость и предубеждение» — только если бы он был культурен сверх обычного; а вот «Принцессу Клевскую» мадам де Лафайет он безусловно включил бы, и правильно бы сделал: у этой книги есть неоспоримые достоинства. Это роман о чувствах, психологический роман, может быть, первый из когда-либо написанных; сюжет его умиляет, характеры написаны здраво; он вводит нас в общество, знакомое во Франции каждому школьнику; его моральная атмосфера известна по чтению Корнеля и Расина; он освящен ассоциацией с самым блестящим периодом французской истории и является ценным вкладом в золотой фонд французской литературы; он написан изящно, и он короткий, что уже само по себе достойно одобрения. Однако английский читатель вполне может посчитать благородство его героев сверхчеловеческим, их диалоги — вымученными, а поведение маловероятным. Я не говорю, что англичанин будет прав в этом суждении, но, держась такого суждения, он никогда не включит этот замечательный роман в число десяти лучших в мировой литературе.

В коротенькой записке, сопроводившей список книг для журнала, я написал: «Умный читатель получит от них самое большое наслаждение, если научится полезному искусству пропускать». Умный читатель вообще читает роман не для выполнения долга, а для развлечения. Он готов заинтересоваться действующими лицами, и ему

---

[1] Псевдоним австралийской романистки, учившейся в Лейпцигской консерватории, настоящее имя Этель Флоренс Ричардсон. Роман «Морис Гест» написан в 1908 г.

[2] Беннетт Арнольд (1867—1931) — английский писатель, мастер нраво- и бытоописательной прозы.

не все равно, как они поступают в тех или иных обстоятельствах и что с ними случается; он сочувствует их тревогам и радуется их радостям; он ставит себя на их место и в какой-то мере живет их жизнью. Их взгляд на жизнь, их отношение к вечным предметам человеческих размышлений вызывают его удивление, или удовольствие, или негодование. Но он инстинктивно чувствует, что́ именно его интересует, и следует за этой линией, как гончая за лисицей. Время от времени, по вине автора, он теряет след и тогда бредет на ощупь, пока не находит его снова. Он пропускает.

Пропускают все, но пропускать без потерь нелегко. Может быть, это дар природный, а может быть, он приобретается опытом. Доктор Джонсон пропускал немилосердно, и Босуэлл говорит нам, что «у него была способность — сразу уловить, что в какой-то книге ценно, не давая себе тяжелого труда прочитать ее с начала до конца». Босуэлл, несомненно, имел в виду книги либо справочного характера, либо назидательные; для кого читать романы — тяжелый труд, тому лучше не читать их вовсе. К сожалению, мало романов возможно прочитать с начала до конца с неослабевающим интересом. Хотя пропускать, вероятно, плохая привычка, читатель вынужден приобретать ее. Но если он начал пропускать, остановиться ему трудно, и вот он рискует упустить многое из того, что прочесть очень стоило бы.

Случилось так, что через некоторое время после того, как составленный мною список появился в печати, один американский издатель предложил мне переиздать упомянутые мною романы в сокращенном виде и с моими предисловиями. Его замыслом было снять все, кроме изложения той истории, которую хотел рассказать автор, убрать его не идущие к делу идеи и показать созданные им характеры так, чтобы читатель мог прочесть эти прекрасные романы, чего он не сделал бы, если б не выбросить, так сказать, сухостой; и таким образом оставив в них все ценное, получить возможность испытать большое интеллектуальное удовольствие. Сперва я растерялся, ошеломленный; а потом вспомнил, что хотя некоторые из нас наловчились пропускать себе на пользу, большинство людей этого не постигли, и было бы неплохо, если бы это делал для них человек тактичный и разборчивый. Я с охотой согласился написать предисловия, о которых шла речь, и скоро засел за работу. Некоторые литературоведы, профессора и критики возмущались, что

калечить шедевр недопустимо, что его нужно читать в том виде, в каком его написал автор. Это смотря по тому, каков шедевр. Я, например, считаю, что нельзя выкинуть ни одной страницы из такого прелестного романа, как «Гордость и предубеждение», или из вещи, сделанной столь скупо, как «Госпожа Бовари»; а весьма уважаемый критик Джордж Сейнтсбери написал, что «среди авторов художественной литературы очень мало таких, которых столь же легко остричь и сжать, как Диккенса». В сокращении книги ничего предосудительного нет. На сцене поставлено мало пьес, которые не были более или менее энергично сокращены в период репетиций. Однажды, много лет назад, когда мы завтракали с Бернардом Шоу, он мне пожаловался, что в Германии его пьесы пользуются гораздо большим успехом, чем в Англии. Он приписал это глупости английской публики и более высокому уму немецкой. Он был неправ. В Англии он настаивал на том, чтобы каждое написанное им слово прозвучало. А я до этого смотрел его пьесы в Германии, где режиссеры безжалостно изъяли из них многословие, не нужное для развития драматического действия, и тем самым дали публике развлечение в чистом виде. Впрочем, я решил, что лучше ему этого не говорить. Но почему не подвергнуть такому же процессу роман — право, не знаю.

Кольридж сказал о «Дон Кихоте», что это книга из тех, которые нужно прочесть насквозь один раз, а потом только заглядывать в нее: этим он, возможно, хотел сказать, что местами она так скучна и даже нелепа, что перечитывать эти места, поняв это,— значит зря тратить время. Это великая и важная книга, и один раз каждый, кто изучает литературу, должен ее прочесть (сам я прочел ее от доски до доски дважды по-английски и три раза по-испански); но все же мне думается, что обычный читатель, читающий для удовольствия, ничего не потерял бы, если бы скучных кусков вообще не читал. Он, конечно же, получил бы больше радости от тех пассажей, в которых речь идет непосредственно о приключениях и разговорах, таких забавных и трогательных, скорбного рыцаря и его неунывающего оруженосца. Один испанский издатель, между прочим, собрал их в отдельный том, и чтение получилось отличное. Есть еще один роман, безусловно значительный, хотя великим его без больших колебаний не назовешь,— это «Кларисса» Сэмюэла Ричардсона. Он такой длинный, что отпугивает

всех, кроме самых упрямых читателей романов. Думаю, что я так и не прочел бы его, не попадись он мне в сокращенном издании. Сокращение было проделано так искусно, что у меня не осталось ощущения, будто что-либо пропало.

Почти все со мной, я думаю, согласятся, что «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста — величайший роман нашего века. Фанатичные поклонники Пруста, к которым и я принадлежу, каждое его слово читают с интересом; когда-то, не в меру увлекшись, я заявил, что пусть лучше меня уморит со скуки Пруст, чем развлечет любой другой автор; но теперь, прочитав его в третий раз, я готов признать, что не все части его одинаково ценны. Думаю, что будущее перестанут интересовать эти длинные беспорядочные рассуждения, которые Пруст писал под влиянием идей, модных в его дни, но теперь частью отброшенных, а частью опошленных. Я думаю, что тогда станет яснее, чем сейчас, что он был великим юмористом и что его способность лепить характеры, оригинальные, разнообразные и живые, ставит его на одну доску с Бальзаком, Диккенсом и Толстым. Возможно, что когда-нибудь появится сокращенный вариант его бесконечного труда, из которого будут выброшены те куски, какие время лишило ценности, а останется только то, что касается самой сути романа, почему и сохраняет долговременный интерес. Это все еще будет очень длинный роман, но роман великолепный. Насколько я мог понять из немного усложненного рассказа в замечательной книге Андре Моруа «В поисках Марселя Пруста», автор сперва собирался издать его в трех томах, примерно по 400 страниц в томе. Второй и третий тома уже были сданы в печать, когда разразилась первая мировая война, и печатание было приостановлено. По состоянию здоровья Пруст не мог служить в армии и использовал свободное время, которого у него оказалось в избытке, чтобы добавить в третий том огромное количество материала. «Многие из этих добавлений,— говорит Моруа,— психологические и философские диссертации, в которых ум (что у него здесь, как я понимаю, означает самого автора) комментирует поступки героев». И далее: «Из них можно бы составить сборник эссе, как у Монтеня: о роли музыки, о новом в искусстве, о красоте стиля, малом количестве человеческих типов, о чутье в медицине и проч.». Все это верно: но прибавляют ли они ценности роману как таковому? Это, надо полагать,

зависит от того, как вы смотрите на главную функцию романной формы.

Здесь у разных людей имеются разные взгляды. Г.-Дж. Уэллс написал интересное эссе, которое озаглавил «Современный роман». «Сколько я понимаю, — пишет он, — это единственное средство, с помощью которого мы можем обсуждать подавляющее большинство проблем, возникающих в таком множестве на пути нашего социального развития. Роману будущего предстоит стать социальным мерилом — способом понимания, орудием самопознания, выставкой морали и биржей нравов, фабрикой обычаев, критикой законов и институтов, социальных догматов и идей». «Мы займемся вопросами политическими, религиозными и социальными». Уэллса раздражало представление, будто роман — это возможность отдыха, и он категорически заявил, что не может себя заставить смотреть на него как на вид искусства. Как ни странно, его обижало, что его же романы называли пропагандой, «потому что мне кажется, что слово пропаганда должно означать только определенное служение какой-то организованной партии, церкви или доктрине». У этого слова, во всяком случае сейчас, значение более широкое: оно означает метод, с помощью которого изустно и письменно, путем рекламы или постоянного повторения человек старается убедить других, что его взгляды на то, что правильно или нет, хорошо или дурно, справедливо или несправедливо, — что эти его взгляды верные и должны быть приняты всеми, и согласно им должны поступать все до единого. Главные романы Уэллса были задуманы с целью внедрить определенные доктрины и принципы, а это и есть пропаганда.

И все это упирается в вопрос: есть ли роман вид искусства или нет? Ибо цель искусства — доставлять наслаждение. В этом согласны поэты, художники, философы. Но многих эта истина шокирует, поскольку христианство учит их относиться к наслаждению с опаской, как к ловушке для уловления бессмертной души. Более благоразумно смотреть на наслаждение как на благо, однако помнить, что некоторые наслаждения имеют коварные последствия и поэтому умнее их избегать. Широко распространено мнение, будто наслаждение — всегда лишь чувственная категория, и это естественно, поскольку чувственное наслаждение более ярко, нежели интеллектуальное; но это и заблуждение, так как есть наслаждения не только физические, но и душевные, может быть, не такие

острые, но зато и не столь преходящие. Оксфордский словарь среди значений слова «искусство» дает и такое: «Применение мастерства к предметам вкуса, таким, как поэзия, музыка, танцы, драма, ораторство, литературное сочинительство и т. п.». Очень хорошо, но этим дело не кончается: «Особенно в современном употреблении — мастерство, выражающее себя в совершенстве отделки, в совершенстве выполнения, как вещь в себе». Я думаю, что к этому стремится всякий романист, но, как мы знаем, он этого никогда не достигает. Можно сказать, что роман — это вид искусства, не самый, пожалуй, возвышенный, но все же вид искусства. Я касался этого в лекциях, которые читал в разных местах, и выразить то, что в них сказано, лучше, чем сделал тогда, не могу, поэтому и позволю себе привести из них небольшие цитаты.

Я считаю, что использовать роман как церковную кафедру или как трибуну — это злоупотребление и что читатели, воображающие, что можно так легко приобрести знания, на неправильном пути. Очень прискорбно, но знания можно приобрести только тяжелым трудом. Куда как было бы славно, если б мы могли глотать порошок полезной информации, подсластив его вареньем из беллетристики. Но правда в том, что порошок, таким образом подслащенный, не обязательно окажется полезным, ибо знания, которые сообщает романист, пристрастны, а значит — ненадежны, и лучше не знать чего-то вовсе, нежели знать в искаженном виде. Неизвестно, почему считается, что романист должен быть не только романистом. Достаточно того, чтобы он был хорошим романистом. Он должен знать понемногу об очень многом, но необязательно, а иногда и вредно ему быть специалистом в какой-нибудь одной области. Ему не нужно съесть целую овцу, чтобы узнать вкус баранины: достаточно съесть одну отбивную. А потом, применив свое воображение и творческий талант, он дает вам вполне ясное представление об ирландском рагу; но если он вслед за тем начнет развивать свои взгляды на овцеводство, на торговлю шерстью и на политическую ситуацию в Австралии, то вряд ли разумно будет принимать их безоговорочно.

Писатель — весь на милости своего пристрастия. Этим объясняется и тема, которую он выбирает, и персонажи, которых он выдумывает, и его отношение к ним. Все, что он пишет, это выражение его личности, проявле-

ние его врожденных инстинктов, его чувств и опыта. Как ни старается он быть объективным, он остается рабом собственных особенностей. Как ни старается быть беспристрастным, он берет чью-то сторону. Он жульничает. Познакомив вас в начале романа с каким-нибудь персонажем, он заручился вашим интересом и вашим сочувствием к нему. Генри Джеймс неоднократно подчеркивал, что романист должен драматизировать. Это эффектный, но не особенно ясный способ сказать, что он должен располагать свои факты так, чтобы захватить и удержать ваше внимание. Если нужно, он пожертвует достоверностью и вероятностью в угоду тому эффекту, которого хочет добиться. Совсем по-другому, как мы знаем, пишутся труды научного или справочного характера. Цель писателя — не просвещать, а угождать.

## II

Роман можно написать в основном двумя способами. У каждого из них есть свои преимущества и свои недостатки. Один способ — это писать от первого лица, а второй — с позиции всеведения. В последнем случае автор может сказать вам все, что считает нужным, без чего вы не уследите за сюжетом и не поймете действующих лиц. Он может описать вам их чувства и мотивы изнутри. Если кто-то переходит улицу, автор может сказать вам, почему он так поступает и что из этого выйдет. Он может заняться одной группой персонажей и одним рядом событий, а потом отодвинуть их в сторону, заняться другими событиями и другими людьми и тем оживить померкший было интерес и, усложнив сюжет, создать впечатление разнообразия и сложности жизни. Тут опасно, что одна группа персонажей может оказаться настолько интереснее другой, что читатель (возьмем хрестоматийный пример, это происходило в романе «Мидлмарч»)[1] может подосадовать, когда ему предложат сосредоточить свое внимание на людях, до которых ему нет никакого дела. Роман, написанный с позиции всеведения, рискует стать громоздким, многословным и растянутым. Никто не делал этого лучше, чем Толстой, но даже он не свободен от таких изъянов. Самый метод

[1] Произведение известной английской писательницы Джордж Элиот (1819—1880), написанное в 1872 г.

предъявляет автору требования, которые он не всегда может выполнить. Он вынужден рядиться в шкуру всех своих персонажей, чувствовать их чувства, думать их думы, но и он может не все: он способен на это, только если в нем самом есть что-то от созданного им характера. Когда этого нет, он видит его только снаружи, а значит — персонаж теряет убедительность, которая заставляет читателя в него поверить. Я полагаю, что Генри Джеймс, как всегда озабоченный формой романа и хорошо понимая эти недостатки, изобрел то, что можно назвать подвидом метода всеведения. Тут автор остается всеведущим, но всеведение его сосредоточено на одном характере, и, поскольку характер этот небезгрешен, всеведение неполноценно. Автор облекается во всеведение, когда пишет: «Он увидел, что она улыбнулась», но не тогда, когда пишет: «он увидел, как иронична ее улыбка», ибо ирония — это нечто такое, что он приписывает ее улыбке, причем, возможно, без всяких оснований. Польза от этого приема, как отлично понимал Генри Джеймс, именно в том, что этот характер, Стретер в «Послах» — самый главный, и история рассказана, и другие персонажи развернуты через то, что этот Стретер видит, слышит, чувствует, думает и предполагает. И автору поэтому не трудно устоять против всего не идущего к делу. Конструкция его романа по необходимости компактна. Кроме того, тот же прием создает в том, что он пишет, видимость достоверности. Поскольку вам предложили заинтересоваться в первую очередь этим одним персонажем, вы незаметно для себя начинаете ему верить. Факты, которые читателю должны стать известны, сообщаются ему по мере того, как о них постепенно узнает рассказчик, шаг за шагом идет выяснение того, что было темно, неясно и сбивало с толку. Так самый метод придает роману что-то от загадочности детектива и того драматического свойства, к которому Генри Джеймс так стремился. Однако опасность такой постепенности в том, что читатель может оказаться более сообразительным, чем тот персонаж, который эти факты разъясняет, и догадаться об ответах задолго до того, как это запланировано у автора. Думаю, что никто не может прочесть «Послов», не рассердившись на тупость Стретера. Он не видит того, что у него перед глазами и что уже ясно всем, с кем он сталкивается. Это был «секрет полишинеля», и то, что Стретер об этом не догадался, указывает на какой-то изъян в самом методе.

Принимать читателя за большего идиота, чем он есть, небезопасно.

Поскольку романы пишутся в основном с позиции всеведения, можно предположить, что писатели нашли ее в общем более удовлетворительной для решения своих трудностей; но рассказ от первого лица тоже имеет ряд преимуществ. Как и метод, применяемый Генри Джеймсом, он прибавляет рассказу достоверности и не дает ему удаляться от главного, потому что автор может рассказать только о том, что сам видел, слышал или сделал. Использовать этот метод почаще было бы полезно для наших великих романистов девятнадцатого века, потому что отчасти из-за методов выпуска в свет, а отчасти по их национальной склонности романы их нередко становятся бесформенными и болтливыми. Еще одно преимущество рассказа от первого лица в том, что он обеспечен вашим сочувствием к рассказчику. Вы можете не одобрять его, но он принимает на себя все ваше внимание и уже этим заслуживает ваше сочувствие. Однако и тут у метода есть недостаток: рассказчик, когда он одновременно и герой, как в «Дэвиде Копперфильде», не может сообщить вам, не выходя из рамок приличия, что он хорош собой и привлекателен; он может показаться тщеславным, когда повествует о своих смехотворных подвигах, и глупым, когда не видит того, что всем ясно, то есть что героиня любит его. Но есть и более серьезный недостаток, такой, какого не преодолел ни один из авторов таких романов, и состоит он в том, что герой — рассказчик, центральная фигура, кажется бледным по сравнению с людьми, с которыми сводит его судьба. Я спрашивал себя, почему так получается, и могу предложить только одно объяснение. Автор видит в герое себя, значит, видит его изнутри, субъективно, и, рассказывая то, что видит, отдает ему сомнения, слабости, колебания, которые испытывал сам, а другие персонажи он видит снаружи, объективно, с помощью воображения или интуиции; и если автор так же блестяще одарен, как, скажем, Диккенс, он видит их с драматической рельефностью, с озорным чувством юмора, с наслаждением их странностями — они стоят перед нами во весь рост, живые, заслоняя его автопортрет.

У романа, написанного таким образом, есть вариант, одно время чрезвычайно популярный. Это роман в письмах, причем каждое письмо, конечно, написано от первого лица, но разными людьми. Преимущество этого мето-

да – предельное правдоподобие. Читатель готов был поверить, что это настоящие письма, написанные теми самыми людьми, которым поручил это автор, и что попали они ему в руки потому, что кто-то выдал тайну. Правдоподобие – это то, чего романист добивается превыше всего, он хочет, чтобы вы поверили, что рассказанное им действительно случилось, даже если это невероятно, как басни барона Мюнхгаузена, или отвратительно, как «Замок» Кафки. Но у этого жанра были недостатки. Это был сложный, обходной путь, и дело подвигалось неимоверно медленно. Письма слишком часто бывали многословны и содержали не идущий к делу материал. Читателям этот метод надоел, и он вымер. Он породил три книги, которые можно числить среди литературных шедевров: «Клариссу», «Новую Элоизу» и «Опасные связи».

Но есть еще один вариант романа, написанного от первого лица, и он, как мне кажется, обходясь без изъянов этого метода, хорошо использует его достоинства. Пожалуй, это самый удобный и действенный способ написать роман. Как применить его – явствует из «Моби Дика» Германа Мелвилла. В этом варианте автор рассказывает историю сам, но он – не герой и историю рассказывает не свою. Он – один из персонажей, более или менее тесно связанный с ее участниками. Его роль – не определять действие, но быть наперсником, наблюдателем при тех, кто в ней участвует. Подобно хору в греческой трагедии, он размышляет об обстоятельствах, коих явился свидетелем, он может скорбеть, может советовать, повлиять на исход событий не в его силах. Он откровенно беседует с читателем, говорит ему о том, что знает, на что надеется и чего боится, а также не скрывает, если зашел в тупик. Нет нужды делать его глупым, чтобы он не выдал читателю то, что автор желает придержать до конца, как получилось у Генри Джеймса со Стретером; напротив, он может быть умен и прозорлив настолько, насколько сумел его таким сделать автор. Рассказчик и читатель объединены общим интересом к действующим лицам книги, к их характерам, мотивам и поведению, и рассказчик рождает у читателя такое же близкое знакомство с вымышленными созданиями, какое имеет сам. Он добивается эффекта правдоподобия столь же убедительно, как когда автор – герой романа собственной персоной. Он может так построить своего заместителя, чтобы внушить вам симпатию к нему и пока-

зать его в героическом свете, чего герой-рассказчик не может сделать, не вызвав вашего протеста. Метод написания романа, содействующий сближению читателя с персонажами и добавляющий правдоподобия, — ясно, что в пользу этого метода много чего можно сказать.

Теперь я рискну сказать, какими качествами, по-моему, должен обладать хороший роман. Он должен иметь широко интересную тему, интересную не только для клики — будь то критиков, профессоров, «жучков» на скачках, кондукторов автобусов или барменов, а общечеловеческую, привлекающую всех и имеющую долговременный интерес. Опрометчиво поступает писатель, который выбирает темы всего-навсего злободневные. Когда эта тема улетучится, читать его будет так же невозможно, как газету от прошлой недели. История, которую нам рассказывают, должна быть связной и убедительной, должна иметь начало, середину и конец, и конец должен естественно вытекать из начала. Эпизоды не должны быть невероятными, но они должны не только двигать сюжет, но и вырастать из сюжета всей книги. Вымышленные автором фигуры должны быть строго индивидуализированы, их поступки должны вытекать из их характеров. Нельзя допускать, чтобы читатель говорил: «Такой-то никогда бы так не поступил». Напротив, он должен быть вынужден сказать: «Именно этого поведения я и ждал от такого-то». Кроме того, хорошо, если персонажи интересны и сами по себе. «Воспитание чувств» Флобера — роман, заслуживший похвалу многих отличных критиков, но в герои он взял человека столь бледного и до того невыразительного, вялого и пресного, что невозможно заинтересоваться тем, что он делает и что с ним происходит. И поэтому читать эту книгу трудно, несмотря на все ее достоинства. Мне, очевидно, следует объяснить, почему я говорю, что персонажей следует индивидуализировать: бесполезно ждать от писателя совсем новых характеров; его материал — человеческая природа, и хотя люди бывают всевозможных сортов и видов, эпопеи пишутся уже столько столетий, что мало шансов, что какой-то писатель создаст характер совершенно новый. Окидывая взглядом всю художественную литературу мира, я нашел всего один абсолютно оригинальный образ — Дон Кихота; да и то не удивился бы, узнав, что какой-нибудь ученый критик сыскал и для него отдаленного предка. Счастлив тот писатель, который может увидеть своих персонажей, исходя из собственной

индивидуальности, и, если его индивидуальность достаточно необычна, придать им иллюзию оригинальности.

И если поведение героев должно вытекать из характера, то же можно сказать о их речи. Светская красавица должна говорить как светская красавица, проститутка — как проститутка, «жучок» на скачках — как «жучок» на скачках, а стряпчий — как стряпчий. (Ошибка Генри Джеймса и Мередита безусловно в том, что их персонажи все без исключения говорят, как Генри Джеймс и Мередит.) Диалог не может быть беспорядочным и не должен служить автору поводом, чтобы подробно изложить свои взгляды: он должен характеризовать говорящих и двигать сюжет. Повествовательные куски должны быть живые, уместные и не длиннее, чем это необходимо, чтобы сделать ясными и убедительными мотивы говорящих и ситуации, в которой они оказались. Писать следует достаточно просто, чтобы не затруднять грамотного читателя, а форма должна облегать содержание, как искусно скроенный сапог облегает стройную ногу. И наконец, роман должен быть занимателен. Я говорю об этом в последнюю очередь, но это — главное достоинство, без него никакие другие достоинства не тянут. И чем более интеллектуальную занимательность предлагает роман, тем он лучше. У слова «занимательность» много значений, одно из них — «то, что вас интересует или забавляет». Обычная ошибка предполагать, что в этом смысле «забавляет» — самое главное. Не меньше занимательности в «Грозовом перевале» или в «Братьях Карамазовых», чем в «Тристраме Шенди» или в «Кандиде». Они занимают нас по-разному, но одинаково закономерно. Конечно, писатель вправе браться за те вечные темы, которые касаются всех — как существование бога, бессмертие души, смысл и ценность жизни; хотя ему не мешает помнить мудрую поговорку доктора Джонсона, что на эти темы уже нельзя сказать ничего нового, что было бы правильно, и ничего правильного, что было бы ново. Писатель может надеяться заинтересовать читателя тем, что хочет сказать об этих вещах, только если это неотъемлемая часть его замысла, если это нужно для характеристики героев его романа и влияет на их поведение, то есть приводит к поступкам, которые иначе просто бы не состоялись.

Но даже если роман обладает всеми качествами, о которых я упомянул, а это немало, в самой форме романа, как изъян в драгоценном камне, таится червоточина, из-

за которой достичь в нем совершенства невозможно. Вот почему безупречных романов нет. Рассказ — это беллетристическое произведение, которое можно прочесть, смотря по длине, за какое-то время от десяти минут до часа, и речь в нем идет о каком-то четко определенном предмете, об инциденте или ряде тесно связанных друг с другом инцидентов, духовных или материальных, и все это законченно. Ни добавить к нему, ни отнять от него не должно быть возможно. Здесь, мне кажется, совершенство достижимо, и не думаю, чтобы оказалось трудно составить сборник рассказов, в которых оно достигнуто. Но роман — это повествование какой угодно длины. Оно может быть длиною с «Войну и мир», где рассказана длинная цепь событий и огромное количество действующих лиц действует в течение долгого времени, — либо коротким, как «Кармен». Чтобы придать ему правдоподобие, автор вынужден пересказать ряд фактов, которые относятся к делу, но сами по себе неинтересны. Часто события требуется разделить каким-то промежутком во времени, и для равновесия автору приходится, плохо ли, хорошо ли, вводить материал для его заполнения. Такие куски принято называть мостиками. Большинство писателей с горя ступают на них и шагают по ним более или менее ловко, но слишком вероятно, что, занимаясь этим, писатель становится скучен, а поскольку он обладает повышенной чувствительностью, то неизбежно пишет о моде дня, а когда эта мода кончается, оказывается, что написанное им потеряло свою привлекательность. Вот вам пример. До девятнадцатого века писатели уделяли мало внимания пейзажу или месту действия; все, что они хотели о нем сказать, умещалось в нескольких словах. Но когда публику покорила романтическая школа и пример Шатобриана, модным стало давать описания ради самих описаний. Человек не мог спокойно пройти по улице в аптеку и купить зубную щетку: автор должен был сообщить вам, как выглядели дома, мимо которых он шел, и что продавалось в магазинах. Рассвет и заход солнца, звездная ночь, безоблачное небо, горы в снежных шапках, темные леса — все было поводом для бесконечных описаний. Многие из них были сами по себе прекрасны, но они не шли к делу; лишь очень нескоро писатели поняли, что описание природы, пусть очень поэтично увиденной и замечательно изображенной, — ни к чему, если в нем нет необходимости, то есть если оно не помогает автору продолжить

рассказ или сообщить читателю нечто такое, что ему полагалось знать о людях, в нем участвующих. Это — случайное несовершенство, но есть и другое — видимо, всегда ему присущее. Поскольку роман — вещь довольно длинная, писание его занимает время, редко когда недели, а обычно месяцы и даже годы. И неудивительно, если воображение автора порой изменяет ему; тогда ему остается только положиться на упрямое усердие и на общую свою компетентность. И если он сумеет удержать ваше внимание такими средствами, это будет просто чудо.

В прошлом читатели предпочитали количество качеству и желали, чтобы романы были длинные и деньги не тратились бы зря; и автору часто приходилось нелегко: нужно было сдать печатнику больше материала, чем того требовала задуманная им история. Писатели придумали себе легкий выход. Они стали вставлять в роман рассказы, бывало, что длиною и с небольшую повесть, не имевшие к его теме никакого отношения или в лучшем случае пришитые к ней без малейшего правдоподобия. Никто не проделывал этого так беспечно, как Сервантес в «Дон Кихоте». Эти вклейки всегда рассматривались как клякса на его бессмертном творении, и теперь мы воспринимаем их не иначе как с чувством досады. В свое время критики осуждали его за это, и мы знаем, что во второй части романа он отказался от этой дурной привычки и сделал то, что считается невозможным: написал продолжение, которое лучше своего предшественника; но это не помешало последующим писателям (которые, несомненно, не читали этой критики) прибегать к столь удобному приему — сдавать книгопродавцу количество материала, достаточное для заполнения тома, который нетрудно продать. В девятнадцатом веке новые методы распространения подвергли писателей новым соблазнам. Большим спросом стали пользоваться ежемесячные журналы, уделявшие значительное место тому, что пренебрежительно называли легкой литературой; и это дало писателям возможность представлять свою работу публике с предложениями и не без выгоды для себя. Примерно в то же время издатели нашли выгодным публиковать романы известных писателей ежемесячными выпусками. Автор заключал договор на сдачу определенного количества материала на столько-то страниц. Эта система поощряла их работать не спеша и не заботиться об экономии. Мы знаем, из их собственных признаний, что время от времени авторы этих разорванных изданий, даже луч-

шие из них, как Диккенс, Теккерей, Троллоп, страдали от необходимости сдавать нужную порцию материала к определенному сроку. Не диво, что они раздували свой текст искусственно! Не диво, что перегружали его посторонними эпизодами! Когда я думаю, сколько препятствий на пути у писателя, сколько ловушек ему приходится обходить, меня удивляет не то, что даже лучшие романы несовершенны, а только то, что они не менее совершенны, чем есть.

## III

В свое время, надеясь пополнить свое образование, я прочел несколько книг о романе. Авторы их, как и Г.-Дж. Уэллс, не склонны смотреть на роман, как на вид отдыха. Если они в чем-нибудь единодушны, так это в том, что сюжет имеет мало значения. Более того, они склонны видеть в нем помеху для способности читателя заниматься тем, что, по их мнению, составляет самый важный элемент романа; им как будто и в голову не приходило, что сюжет, самая фабула – это спасательная веревка, которую автор бросает читателю, чтобы удерживать его интерес. Они считают, что рассказывать историю ради нее самой – это второстепенный вид литературы. Сие мне кажется странным, потому что желание слушать истории коренится в человеке так же глубоко, как чувство собственности. С самых давних исторических времен люди собирались у костров или сходились кучками на рыночной площади, чтобы послушать, как что-то рассказывают. Что желание это не ослабело и сейчас, видно из поразительной популярности детективов в наше время. Но остается фактом, что назвать писателя всего лишь рассказчиком историй – значит отмахнуться от него с презрением. Я рискую утверждать, что таких созданий вовсе нет на свете. Событиями, какие он выбирает, характерами, какие вводит, и своим отношением к ним автор предлагает нам свою критику жизни. Она может быть не очень оригинальной и не очень глубокой, но она налицо; и следовательно, хотя писатель, может быть, и не знает этого, он – моралист, пусть и весьма скромный. Но мораль, в отличие от математики, не точная наука. Мораль не может быть нерушимой, ибо занимается поведением людей, а люди, как мы знаем, тщеславны, переменчивы и не уверены в себе.

Мы живем в беспокойном мире, и дело писателя несомненно в том, чтобы им заниматься. Будущее темно. Наша свобода под угрозой. Нас раздирают тревоги, страхи, разочарования. Ценности, так долго остававшиеся непреложными, теперь кажутся сомнительными. Но это — серьезные вопросы, и от писателя не ускользнуло, что читатели могут найти роман, посвященный им, немного тягостным. В наше время изобретением противозачаточных средств уже обесценена высокая ценность, некогда придававшаяся целомудрию. Писатели не преминули заметить разницу, которую это внесло в отношения между полами, и поэтому они, едва почувствовав, что для поддержания слабеющего интереса читателя нужно что-то предпринять, заставляют своих персонажей совокупляться. Я не уверен, что это — правильный путь. О половых отношениях лорд Честерфилд сказал, что удовольствие это быстротечное, поза нелепая, а расход окаянный. Если бы он дожил до наших дней и читал нашу литературу, он мог бы добавить, что этому акту присуще однообразие, почему и печатные отчеты о нем чрезвычайно скучны.

В наше время наблюдается тенденция придавать характеристике больше значения, чем фабуле, и, конечно, характеристика — это очень важно. Ведь если вы не познакомились с персонажами романа близко и, значит, не можете им сочувствовать, вас едва ли заинтересует, что с ними происходит. Но сосредоточиться на характерах, а не на том, что с ними происходит, — это значит тоже написать роман, каких немало. Чисто фабульные романы, в которых характеристики небрежны или банальны, имеют такое же право на существование, как и другие. В самом деле, так написаны некоторые очень хорошие романы, например «Жиль Блаз» или «Граф Монте-Кристо». С Шехеразады живо сняли бы голову, если бы она задерживалась на характеристиках своих персонажей, а не на приключениях, которые с ними случались.

В следующих главах я каждый раз останавливался на жизни и характере автора, о котором пишу. Я делал это отчасти для своего удовольствия, но отчасти и ради читателя: если знаешь, что за человек был твой автор, это помогает понять и оценить его произведения. Когда мы знаем кое-что о Флобере, мы убеждаемся, что этим объясняется много такого, что сбивало нас с толку в «Госпоже Бовари»; а узнавание того немногого, что

известно об Эмилии Бронте, прибавляет щемящей прелести ее странной и удивительной книге. Сам я, как романист, писал эти очерки с моей собственной точки зрения. Тут тоже есть опасность: писатель склонен одобрять то, что делает сам, и судить о чужих произведениях будет по тому, насколько близки они его практике. Чтобы полностью отдать должное работам, которым он лично не сочувствует, ему нужна бесстрастная честность, широта взглядов, которой лишь редко наделены члены нашего легковозбудимого племени. А с другой стороны, критик, который сам не творит, будет мало знать о технике романа, и поэтому в его критике будут либо его личные впечатления, которые вполне могут оказаться не самыми ценными, либо (если он, как Десмонд Мак-Карти, не только литератор, но и бывалый человек) он выскажет суждение, основанное на твердых правилах, которым предлагается следовать, чтобы заслужить его одобрение. Вот и получается сапожник, который шьет обувь только двух размеров, а если ни тот ни другой не по ноге — можете бегать босиком, ему-то все едино.

Очерки, вошедшие в этот том, были написаны прежде всего с целью побудить читателей прочесть романы, о которых здесь идет речь; но чтобы не портить им удовольствия, мне казалось, что пересказывать нужно как можно меньше. Это мешало обсудить книгу достаточно подробно. Переписывая их, я исходил из предположения, что читатель уже знает роман, о котором я пишу, и поэтому неважно, если я открою ему секреты, которые автор по вполне понятным причинам решил открыть ему только в конце. Я без колебаний указал в каждом романе не только достоинства, которые в нем вижу, но и недостатки, ибо слабой услугой читателю оказывается огульная похвала, порой изливаемая на произведение, заслуженно считающееся классическим. Он начинает читать и убеждается, что такой-то мотив неубедителен, такой-то характер нереален, такой-то эпизод не идет к делу, а такое-то описание скучно. Если он нетерпеливого нрава, он закричит, что критики, уверявшие его, что он читает шедевр,— сплошные дураки; а если скромен, будет ругать себя и думать, что это ему не по зубам; если же он, напротив, упрям и упорен, то будет читать дальше, хотя и без радости. В этом смысле каждый читатель для себя — наилучший критик, потому что только он знает, что его радует, а что нет. Но читать роман нужно именно с радостью. Если радости при этом чита-

тель не получает, то для него этот роман ценности не имеет. Однако писатель, мне думается, вправе заявить, что вы не отдаете ему должного, если не согласны, что он вправе чего-то требовать и от своих читателей. Он вправе требовать, чтобы они проявляли готовность прочесть роман в триста или четыреста страниц; что у них не хватило воображения заинтересоваться жизнью, радостями и горестями, испытаниями, опасностями и приключениями вымышленных им героев; если читатель не способен дать что-то от себя, он не получит от романа то лучшее, что роман может дать; а если он на это не способен, пусть вообще его не читает. Читать художественную литературу никто не обязан.

# РАССКАЗЧИКИ

*(«Введение» 1939 года)*

## I

Когда я начинал собирать материал для антологии, мною руководила честолюбивая идея — проследить развитие короткого рассказа с начала девятнадцатого столетия. Показать эволюцию жанра, подобно эволюции лошади — от крошечного существа с пятипалыми конечностями, гулявшего в неоценовых лесах, до благородного животного, которое, невзирая на механизацию, все еще приносит немалый доход игрокам и букмекерам. Рассказывать истории — дело для человека естественное, и жанр рассказа зародился, наверное, в предрассветный час человечества, когда охотник, желая украсить досуг своих вдоволь наевшихся и напившихся спутников, решился поведать им при свете пещерного костра об удивительных событиях, приключившихся с одним его знакомым. На восточном базаре вы по сей день увидите рассказчика, повествующего в кругу жадных слушателей истории, позаимствованные из далекого прошлого. Но я решил начать с девятнадцатого века, ибо он ознаменовался новым характером и невиданною популярностью короткого рассказа. Разумеется, рассказы писались и раньше: достаточно вспомнить греческие мифы, нравоучительные притчи средневековья, бессмертные сказания «Тысячи и одной ночи»; в эпоху Возрождения в Италии, Испании, Франции и Англии существовала мода на короткий

повествовательный жанр. Непреходящими памятниками этих времен останутся «Декамерон» Боккаччо и «Назидательные новеллы» Сервантеса. Однако по мере становления романа эта мода сошла на нет. Книготорговцы перестали хорошо платить за сборники коротких историй, и вскоре авторы начали с подозрением относиться к литературной форме, которая не сулила ни денег, ни славы. Время от времени, если замысел хорошо укладывался в небольшой объем, они все же писали короткий рассказ, но потом не знали, куда его пристроить, и, чтобы труд не пропадал напрасно, вплетали его — порой весьма неуклюже — в ткань большого романа.

Но в начале девятнадцатого века появился новый тип издания, быстро завоевавший огромную популярность среди читающей публики. Как свидетельствуют результаты, авторы с восторгом восприняли возможность с пользой употребить те короткие произведения, которые у них по разным причинам оказались написаны. Эта новая форма — ежегодный альманах. Возник он, судя по всему, в Германии и представлял собою сборник прозы и стихов. У себя на родине ежегодники предлагали читателю солидную литературу: утверждают, что «Орлеанская дева» Шиллера и «Герман и Доротея» Гете впервые вышли в свет в периодических изданиях этого типа. Но когда успех альманаха вдохновил на подобные предприятия английских издателей, те решили привлечь читателей именно короткими рассказами. Скоро ежегодный альманах объявился и в Америке, предоставив долгожданный шанс американским писателям.

## II

Здесь я вынужден прерваться, дабы рассказать читателю о некоторых аспектах литературной работы, которых, насколько мне известно, по сей день не касались критики, хотя их долг состоит в том, чтобы просвещать и наставлять общественность. Писатель горит желанием творить, но есть в нем и стремление довести плоды своего творчества до читателей и еще желание (вполне невинное и не интересующее читателя) заработать на хлеб насущный. В общем и целом писатель находит возможность направить свой творческий дар в такое русло, которое позволяет ему удовлетворять все эти желания. Рискну шокировать читателя, полагающего, что писа-

тельское вдохновение должно быть выше практических соображений, и осмелюсь утверждать, что писатели естественным образом склоняются к написанию такого рода вещей, на которые есть спрос. Когда стихотворные драмы приносили сочинителю славу и богатство, вряд ли находился молодой человек литературных наклонностей, не имевший среди своих рукописей хотя бы одну трагедию в пяти актах. В наше же время немногие молодые люди станут создавать подобный труд. Сегодня они пишут пьесы в прозе, романы и короткие рассказы. Возможность публикации, требования редакторов, то есть их представление о том, чего хочет читатель, в значительной мере определяют тип произведений, создаваемых в определенный период. Если процветают журналы, где публикуются значительные по объему новеллы, то такие новеллы и пишутся; с другой стороны, если газеты печатают рассказы, но место в них ограничено, то появляются рассказы, способные поместиться на газетных страницах. Ничего дурного в этом нет. Писатель-профессионал может сочинить рассказ и в две тысячи слов, и в десять тысяч слов. Это будут разные истории или одна и та же история, но рассказанная по-разному. Ги де Мопассан дважды написал один из самых известных своих рассказов – «Наследство»: сначала объемом в несколько сот слов для газеты, а потом в несколько тысяч слов для журнала; оба варианта напечатаны в собрании сочинений, и, думаю, прочитав их, всякий согласится, что в первом варианте сказано все, что нужно, а во втором нет ничего лишнего. Что я хочу сказать? Да только то, что средства, которые писатель использует на пути к читателю, являются необходимой условностью, но при этом он, в общем, может обойтись без насилия над своими собственными устремлениями.

Так вот, в начале девятнадцатого века альманахи открыли перед писателем путь к читающей публике через короткий рассказ, и короткие рассказы, чья функция более не сводилась к подстегиванию читательского интереса в глубинах пухлого романа, стали создаваться в невиданных количествах. Это в особенности относится к Америке, где американским авторам трудно было найти издателей для своих романов ввиду отсутствия закона об авторском праве. Многочисленные «пиратские» издания английских романов ставили американцев в условия жесточайшей конкуренции; можно сказать, что американские писатели вынуждены были писать рас-

сказы, и, к счастью для них, публика, благосклонно читавшая романы о чужих краях и иноземных персонажах, требовала, чтобы в коротком жанре непременно была своя, знакомая жизнь и свои авторы. О ежегодниках и дамских альманахах сказано немало язвительных слов, еще больше досталось сменившим их популярным журналам, но вряд ли кто станет отрицать, что пышный расцвет короткого рассказа в девятнадцатом веке явился прямым следствием тех возможностей, которые создали эти периодические издания.

В Америке благодаря им образовалась плеяда авторов столь блестящих и плодовитых, что кое-кто утверждает, будто короткий рассказ есть американское изобретение. Всякий, кто знаком с историей литературы, знает, что это не так, однако надо признать, что ни в одной европейской стране эта литературная форма не взращивалась с таким усердием, как в Соединенных Штатах, и нигде с таким вниманием не изучали ее приемы, методы и возможности. В 1929 году журнал «Норт американ ревью» писал о короткой форме как о литературной забаве, которой-де надлежит подготовить писателей Америки к труду «более серьезному и возвышенному». Но жизнь показала, что рассказ способен говорить сам за себя. Многие авторы так высоко оценили его как форму художественного выражения, что ничего, кроме рассказов, вообще не писали. И не следует забывать, что американский короткий рассказ во многих случаях глубоко повлиял на развитие этого жанра в других странах.

## III

Вот почему мне показалось разумным, говоря о развитии короткого рассказа, начать с девятнадцатого века. В качестве первого произведения я выбрал «Два гуртовщика» сэра Вальтера Скотта: во-первых, хотелось начать антологию с крупного имени, а во-вторых, этот рассказ, по-моему, является во многих отношениях образцовым. Но вот я стал всерьез читать разных авторов и сделал открытие, поставившее меня в весьма затруднительное положение. Я начал с Вашингтона Ирвинга, чьих рассказов не перечитывал с детства. Его стиль теперь воспринимается как старомодный, по манере изложения он, безусловно, человек своей эпохи; он не придает такого значения, как писатели более позднего времени, драма-

тичности сюжета, обычно сам рассказывает о своих персонажах и делает это очень мило, но при этом не дает им раскрыться через диалоги и поступки; и все же, учитывая все это, взгляните на его истории именно как на истории, независимо от повествовательной манеры, и вас не может не поразить их современность. Разумеется, Чехов совсем по-другому рассказал бы «Рип Ван Винкля», но ведь в принципе он вполне мог бы написать эту историю! Самое поразительное в ней — это то, что фантастическое приключение героя так мало повлияло на него самого и на жителей деревни, в которую он возвращается после многолетнего сна. Да, произошедшее странно и дает пищу для деревенских сплетен, но не более того. Думаю, что истинность и юмор этой истории очень понравились бы русскому писателю. А «Тучный господин» — второй рассказ Ирвинга, который я включил в сборник, — разве не современен? Его запросто могла бы написать Кэтрин Мэнсфилд. Я вынужден был заключить, что короткие рассказы, написанные в начале выбранной мною исторической эпохи, едва ли не более отточены, композиционно выстроены, тонки и совершенны, чем лучшие произведения последних десяти лет.

На заре девятнадцатого столетия часы досуга были куда менее, чем теперь, заполнены развлечениями, и неспешный ход литературного повествования ни у кого не вызывал возражений; читатели с готовностью принимали пространную экспозицию и многочисленные лирические отступления. У писателей, еще вдохновлявшихся прозой времен королевы Анны, была в ходу куда большая обстоятельность, нежели сегодня. Ныне все читают газеты — как минимум одну в день, а то и больше, — и читающая публика требует сжатости и наглядности изложения; авторы коротких рассказов, которые сами читают газеты, а нередко и пишут газетные очерки, следуют духу времени; изящная проза Вашингтона Ирвинга и торжественно-неторопливое повествование Готорна ушли в прошлое. Но времена меняются, мода недолговечна. Очень может статься, что следующее поколение сочтет современный рассказ слишком голым и сухим, и на смену нынешней разговорной манере придет более возвышенный стиль. Чем больше я читал, тем очевиднее становилось, что по существу короткий рассказ вообще не менялся: то, что считалось хорошей историей в начале девятнадцатого века, остается таковой и сегодня. Таким образом, благие намерения, с которыми я взялся за этот

труд, оказались несостоятельными. Пришлось отказаться от идеи проследить развитие короткого рассказа по образу и подобию биологической эволюции лошади. Я был разочарован. И тем не менее, прочитав множество рассказов, написанных за последнее столетие, я немало узнал о короткой литературной форме. Вот этим, и ничем другим, я и могу поделиться с читателем, если у него хватит терпения дочитать мое введение до конца.

## IV

От некоторых своих прежних представлений мне пришлось отказаться. Первое касается природы короткого рассказа. Должен сразу предупредить читателя, что писатель, исследующий искусство, к которому он сам причастен, не может быть беспристрастным. Разумеется, свой подход он считает лучшим. Пишет он так, как может, иначе ему писать невозможно, поскольку он таков, каков он есть: у него свой организм, свой темперамент, свое ви́дение всего сущего, которое он облекает в форму, диктуемую самой его природой. Ему требуется мощнейшее интеллектуальное усилие, чтобы с симпатией отнестись к такой работе, которая противоречит всем его инстинктам. Всегда следует с осторожностью читать критические высказывания романиста о романах кого-нибудь из его собратьев. Скорее всего он будет восторгаться тем, к чему стремится сам, и вряд ли найдет большие достоинства в тех качествах, которых сам лишен. Одна из лучших книг о романе, изданных за последние годы, принадлежит перу достойного писателя, не сочинившего за всю жизнь ни одной правдоподобной истории. Меня не удивило, что в его глазах немногого стоят те романисты, чей величайший дар состоит в умении придать описываемым событиям поразительное сходство с реальностью. И я его не виню. Терпимость — прекрасное свойство, и будь оно более распространенным, жить в нашем мире было бы куда приятнее, но я отнюдь не уверен, что это качество нужно писателю. В конце концов, что вам может дать писатель? Себя. Хорошо, когда он обладает широтой взгляда, ведь его предмет — жизнь во всех ее проявлениях, но он должен не только видеть ее глазами, но воспринимать сердцем, нервами, нутром; его знание, разумеется, не может быть полным, но оно уникально, ибо он — это он, и никто иной. Его позиция определенна и своеобразна. Если же он в самом деле считает, что лю-

бая другая точка зрения столь же законна, вряд ли он сможет с необходимой энергией и убедительностью представить собственный взгляд на вещи. Похвально, конечно, когда человек способен признать два подхода к одному и тому же вопросу, но писатель, оставшись один на один со своим искусством (а его взгляд на жизнь, безусловно, часть его искусства), способен прийти к этому только путем логических умозаключений, тогда как всеми своими фибрами он ощущает, что правота сторон соотносится не как шесть к шести, а как двенадцать к нулю, при том что двенадцать, естественно, на его стороне. Столь неразумная точка зрения была бы достойна сожаления, если бы писателей было немного или кто-то из нас был способен заставить всех остальных принять свою позицию. Но нас тысячи. Каждый предлагает читателю свою версию, всегда ограниченную, а уж читатель из множества версий выбирает то, что ему подходит, исходя из своих наклонностей и жизненного опыта.

Все это я говорю для того, чтобы сразу внести ясность. Мне ближе всего та разновидность коротких рассказов, которой я сам владею. Рассказы этого типа удавались многим авторам, но никто не писал их с таким блеском, как Мопассан, поэтому мне не найти лучшего примера для объяснения природы жанра, чем его известнейшая новелла «Ожерелье». В основе произведения — анекдот. Рассказывается любопытный, захватывающий и оригинальный случай. Но перед нами нечто куда большее, чем анекдот, ибо, даже зная сюжет, мы читаем новеллу с не меньшим интересом. Автор кратко, как того требует жанр, но четко описывает обстановку; персонажи, обстоятельства их жизни и постепенный упадок обрисованы с той степенью подробности, которая необходима для полной ясности. Вам рассказывают все, что вам требуется знать об этих людях. И тут кроется второе замечательное свойство рассказа этого типа: прочитав его однажды, чтобы узнать, что произошло, вы можете прочесть его снова, чтобы насладиться искусностью повествования. «Ожерелье» не совершенно, если оценивать его по его собственным критериям, ибо у такого произведения должны быть начало, середина и конец; дойдя до конца, вы должны почувствовать, что вам рассказали всю историю без остатка, и у вас не должно быть более ни желания, ни потребности задавать вопросы. В кроссворде не остается ни одной свободной клеточки. А вот Мопассан не удержался и порадовал се-

бя концом столь же эффектным, сколь ироничным. Читатель практического склада едва ли удержится от вопроса: «А что потом?» Да, неудачливые супруги лишились молодости и почти всех радостей жизни, потратив долгие безотрадные годы на то, чтобы возместить стоимость ожерелья, но ведь, обнаружив, что пропала всего лишь подделка, они могли потребовать обратно подлинную вещь, купленную взамен, и тем самым стали бы владельцами небольшого состояния. Духовно опустошенные многолетними лишениями, они, пожалуй, могли бы удовлетвориться таким вознаграждением. Но читатели — и это еще одно свидетельство искусства Мопассана — в большинстве своем не способны сохранить хладнокровие и отстраненность, необходимые, чтобы высказать подобное возражение. И тут я подошел к третьей характерной черте рассказа этого типа. Автор не копирует жизнь, он перекраивает ее по-своему, чтобы предельно заинтересовать, увлечь, удивить. От вас он требует одного — желания включиться в игру.

Отсюда-то и вытекает недоверие, с которым в последнее время стали относиться к такого рода литературе. Говорят, что в жизни так не бывает, в жизни концы не сходятся с концами, реальность состоит из прерванных нитей и незавершенных сюжетов; увязывать все в некую аккуратную картину — значит фальсифицировать действительность. Но такому автору, как Мопассан, это безразлично; его цель — не копировать жизнь, а драматизировать ее. Он готов ради эффекта жертвовать правдоподобием, вопрос в том, сойдет ли это ему с рук: если он так преподал события и занятых в них персонажей, что вы ощущаете насильственную волю автора, значит, он потерпел неудачу. Но даже неудачи не отрицают метода как такового. Я склонен полагать, что людям изначально присуще желание рассказывать и слушать истории. В какие-то периоды читатели требуют точного соответствия фактам известной им действительности, и тогда в ходу бывает реализм; в иные времена публику это мало волнует, она жаждет странного, чудесного, необыкновенного — такие периоды историки литературы называют расцветом романтизма, и уж покуда продолжается такая эпоха, читатель готов принять все что угодно. В дело идет и «Синдбад-мореход» и «Мосье Бокэр»[1].

[1] «Мосье Бокэр» (1900) — сентиментально-романтическое произведение Бута Таркингтона (1869—1946) — американского романиста и драматурга.

Соотношение вероятного-невероятного в литературе меняется с переменой вкусов; вопрос в том, что «проглотит» ваш читатель. Никто не сформулировал каноны этого рода повествования лучше, чем Эдгар По. Если бы позволило место, я целиком привел бы его рецензию на «Дважды рассказанные истории» Готорна; там сказано все, что можно сказать по этому поводу. Впрочем, труд этот так широко известен, что я вправе ограничиться небольшим отрывком.

«Искусный литературный мастер строит рассказ. Если он мудр, то он не станет подгонять свои мысли под повествуемые события. Напротив, вообразив и тщательно обдумав некий уникальный или единственный эффект, он сочиняет такие события и складывает воедино такие средства воздействия, которые наилучшим образом помогут ему выстроить изначально задуманное. Если первое предложение не способствует созданию нужного эффекта, значит, автор потерпел неудачу с первого шага. Во всей композиции не должно быть ни единого слова, которое прямо или косвенно не работало бы на заданный результат. Только так, с величайшим старанием и умением, из множества красок пишется полотно, рождающее в том, кто наделен искусством восприятия, чувство полнейшего удовлетворения. Идея рассказа донесена в чистом виде, ибо ничем не потревожена...»

Думаю, из этого заявления можно заключить, что есть, по мнению Эдгара По, хороший короткий рассказ: это литературное сочинение, повествующее об одном единственном происшествии, реальном или вымышленном, которое может быть прочитано разом. Его должно отличать единство эффекта, или впечатления. Движение сюжета должно быть ровным и непрерывным от экспозиции до развязки.

## V

Однако, продолжив чтение, я обнаружил, что существует множество прекрасных рассказов, которые по этим канонам следовало бы разнести в пух и прах. Критик не устанавливает законы для художника, он исследует прак-

тику творчества и выводит из нее некие закономерности, но ежели самобытный талант их ломает, то критик, как бы он ни артачился, в конечном итоге вынужден изменить свою систему, так чтобы вписать в нее упрямое новшество. Очевидно, что хороший рассказ можно написать не только по рецепту Эдгара По.

Все, даже все хорошее, людям приедается. Хочется чего-то другого. Приведем пример из иного вида искусства. Во времена короля Георга строились дома, в архитектурном отношении совершенные: они радовали глаз, в них было удобно и приятно жить. Светлые, просторные комнаты отличала безупречность пропорций. Казалось бы, отчего не строить отныне во все времена именно такие дома? Ан нет. Наступила романтическая эра: подавай нечто затейливое, нечто такое-эдакое, с фантазией — что ж, пожалуйте! Архитекторы, ничтоже сумняшеся, стали строить так, как требовала публика. Сочинять такие рассказы, как у По, дело нелегкое; мы знаем, что даже он сам не раз повторялся, хотя написал не так уж много. В повествовании этого рода есть свои хитрости и сложности, и когда с появлением ежемесячных журналов и их мгновенной популярностью резко возрос спрос именно на такие рассказы, авторы стали наперегонки осваивать секреты мастерства. Став ремесленниками прежде, чем художниками, они стремились во что бы то ни стало заставить свои произведения «работать», а для этого загоняли повествование в проверенную условную схему; в результате описание жизни так далеко ушло от правдоподобия, что публика взбунтовалась. Ей надоели истории, рассказанные по слишком знакомому шаблону. Захотелось подлинного реализма. Но в задачи художника никогда не входило подражание жизни. Обратитесь к живописи и скульптуре прошлого: удивительно, но великих творцов меньше всего занимало точное отображение предмета. Мы-то склонны думать, что намеренное искажение пластики изображаемого, нагляднее всего проявившееся во вчерашнем кубизме, есть современное достижение. Вовсе нет. Еще у истоков западной живописи художники жертвовали правдоподобием ради задуманного эффекта. Эль Греко изображал человеческие фигуры удлиненными не потому, что, с его точки зрения, так выглядят реальные люди, хотя бы и святые, а потому, что стремился передать на холсте образы, рожденные его сознанием. Так же и в литературе. Чтобы не ходить далеко за примером, вспомним

опять Эдгара По: не мог же он в самом деле думать, что живые люди разговаривают между собой так, как говорят его персонажи! Вкладывая в их уста диалоги, которые кажутся нам столь нереальными, он делал лишь то, что требовалось для его рассказов, что помогало ему добиться вполне определенной цели, которую, как мы знаем, он перед собою ставил. Художники подхватили натурализм только тогда, когда им внушили, что искусство слишком далеко ушло от жизни и необходим разворот; вот тут они принялись как можно ближе воспроизводить реальность, но это стремление — не самоцель, а предохранительная творческая дисциплина.

В жанре короткого рассказа натурализм вошел в моду в девятнадцатом столетии в качестве реакции на основательно поднадоевший романтизм. Один за другим писатели стали изображать жизнь с бесстрашной прямотой. «Я никогда не пресмыкался, — писал Фрэнк Норрис, — никогда не кланялся моде и не протягивал шляпу публике. Господь свидетель! Я говорил им Правду. Она им нравилась или не нравилась. Мне-то какое дело? Я говорил им Правду, я и тогда знал, что это Правда, и сегодня знаю, что это Правда». (Благородные слова. Вот только не всегда легко понять, что́ есть правда; она не обязательно противоположность того, что зовется ложью.) Писатели этой школы смотрели на мир менее предвзято, чем предшествующее поколение; в их трудах было меньше сладкого сиропа, меньше оптимизма, их отличала большая жестокость и решительность; их диалоги были более естественны, а своих персонажей они находили в тех сферах, которыми сочинители пренебрегали со времен Дефо; но в технику повествования они не привнесли ничего нового. Они стремились к тем же эффектам, что и По, и полагались на его же формулу. Их достижения доказывают ее ценность, их искусственность обнажает ее слабость.

Но была одна страна, где эта формула не прижилась. В России уже два поколения писателей создавали короткие рассказы совсем другого рода; и когда читатели и авторы вдруг обнаружили, что та модель короткого рассказа, которая так долго была в чести, выродилась в нечто шаблонное и скучное, произошло открытие России, где, как выяснилось, существовала целая плеяда писателей, давших новую жизнь короткому рассказу. Позволю себе высказать мнение (именно мнение, а не догматическое утверждение), что отцом русского корот-

кого рассказа в нынешнем его понимании был Лев Толстой. Рассказ «Смерть Ивана Ильича», который читатель найдет в этом сборнике, несет в себе куда больше, чем зародыш всех произведений короткого жанра, написанных в России с того времени. Он вместил в себя все достоинства и все недостатки русского рассказа.

Удивительно, что эта разновидность краткой литературной формы так долго существовала сама по себе; не то чтоб ее не знали на Западе — рассказы Тургенева читали во французских переводах уже в то время, когда братья Гонкуры писали свой «Дневник», — но влияния она не имела. В 1905 году или около того я оказался в Париже, где тогда жил Арнольд Беннетт. Он внимательно следил за современной литературой, от него не ускользали никакие новые веяния. Он читал Толстого и Тургенева и восхищался ими, хотя и с оговорками, но лично для себя, как для писателя, не находил в их творчестве ничего важного. Другое дело Чехов: тут было нечто, решительным образом повлиявшее на него. Беннетт, сам автор коротких рассказов, увидел в ярком творчестве своего русского коллеги источник новой жизни для выдохшейся формы. С тех пор престиж русских писателей вообще и Чехова в частности возрос неимоверно. Благодаря ему в значительной степени преобразилось и сочинение коротких рассказов, и отношение к ним. Критически настроенные читатели равнодушно отворачиваются от рассказов, которые принято считать мастерски сделанными, а писатели, которые по-прежнему создают их на радость читательским массам, ныне не в чести. На такие рассказы, которые писал Мопассан во Франции, Киплинг в Англии и Брет Гарт в Америке, теперь поглядывают свысока.

## VI

Написать рассказ по рецепту Эдгара По совсем не так легко, как кое-кому кажется. Тут требуется интеллект — возможно, не высшей пробы, но особого порядка; необходимо чувство формы и недюжинная изобретательность. И все-таки такой рассказ уже не кажется убедительным. Современные новеллы есть реакция на некую духовную потребность нынешнего читателя, которую старый рассказ удовлетворить не в состоянии. И техника письма, и взгляд на вещи у современных авто-

ров совсем не те, что у мастеров прошлого столетия; однако прежде, чем углубиться в этот вопрос, отмечу одно обстоятельство, которое, внезапно поразив меня, вызвало во мне некоторое замешательство: дело в том, что многие рассказы нашего времени написаны как бы одной рукой. По-видимому, нечто в самом методе написания современного короткого рассказа подавляет индивидуальность автора. Новеллы Генри Джеймса, Мопассана и Чехова могли принадлежать только перу этих писателей. Личность авторов вам, может быть, и не по нраву, но ее зримый отпечаток лежит на каждой странице их сочинений. Я лично всегда считал, что именно индивидуальность создателя делает то или иное творение подлинно интересным: пусть она, эта индивидуальность, слегка абсурдна – как у Генри Джеймса, или немного вульгарна – как у Мопассана, или мрачновата – как у Чехова, но если автор способен выразить ее в своей собственной неповторимой манере, значит, его труд будет жить. А вот у нынешних рассказчиков как раз этого и нет. Они бывают резкими, жестокими, даже беспощадными, в них нет ни грана сентиментальности, но им почти никогда не удается выразить в своих произведениях собственную личность. Их можно назвать общественными писателями. Они напоминают декоративных художников восемнадцатого века, украшавших цветочными орнаментами панели над дверью или над каминной доской: такое искусство радует глаз, но его достоинства – скорее порождение эпохи, чем плод индивидуального таланта.

Писателей нашего времени, насколько я понимаю, больше интересуют социальные обстоятельства, несправедливость современной жизни, то есть отношения между человеком и средой, нежели отношения между людьми как таковыми. В результате они страдают от известной ограниченности материала. К примеру, вы прекрасно знаете, как работает лесопильня, сами трудились на лесопильне и можете написать об этом хороший рассказ, даже два или три; но нельзя же бесконечно писать рассказы о лесопильне; в конце концов вы попросту скажете все, что можно сказать на эту тему, и тогда вам придется искать какую-нибудь другую «среду», о которой, если вам повезло, у вас также есть возможность написать «из первых рук». С этой сложностью сталкиваются все писатели-специалисты, каковых в наше время немало: истощив свой предмет, они, как мы знаем, либо продолжают

до бесконечности писать один и тот же рассказ, испытывая терпение читателей, либо умолкают. Единственный неистощимый предмет — это человек. О нем можно писать всю жизнь и все равно сказать ничтожно мало. Писатель, который отказывается от сюжета — а сюжет, надо отметить, это не более чем структурные рамки поведения персонажей — и предпочитает описывать обстоятельства, создаваемые определенной средой, наталкивается вот на какую сложность: подходя все ближе и ближе к жизни — нашей, реальной, повседневной, — избегая сюрпризов, удивительных приключений, неожиданных, хотя и логически возможных происшествий, то есть всех необходимых элементов формального рассказа, он, как выясняется, не может предложить читателю ничего сверх того, что с большею силою дает рассказчик событий документальных.

Сочинитель перестает быть сочинителем и превращается в репортера. Чтобы это доказать, я поместил в конце антологии фрагмент из сборника очерков о подлинных событиях, написанных их участниками. Эти истории так хороши, так ярки и завершенны, что искренний читатель наверняка признает: читать их не менее интересно и приятно, чем многие новеллы. А то, что они правдивы, только увеличивает их притягательность.

Но если ничем не приукрашенная правда превосходит короткий рассказ по его же критериям — разве это не смерть для короткого рассказа? Ведь чтобы называться произведением искусства, он должен быть чем-то большим! Сказать, что писатель отбирает события — это ничего не сказать. Авторы очерков в этом сборнике (он называется «Жизнь в США» и выпущен в свет издательством «Скрибнерс») тоже произвели отбор: из своего разнообразного опыта они выбрали то, что им кажется наиболее значительным, их выбор определен их мировоззрением. Они также выказывают эмоциональную реакцию на описываемые обстоятельства. Это реакция иного рода, чем та, что преобладает у современных сочинителей, но, на мой взгляд, она ничуть не менее похвальна. Авторы очерков прославляют стойкость, силу духа. Нынешних же сочинителей большею частью обуревает гнев и жалость; пожалуй, самое популярное чувство в современной литературе — это именно жалость. Она приносит писателю урожай похвал. Критики обнаружили ее даже у Чехова, хотя от современников ему больше всего доставалось как раз за беспристрастность тона, из-

за которой не всегда ясно, на чьей стороне симпатии автора. Теперь все знают, что мир в ужасном состоянии, свобода мертва или агонизирует, повсюду, куда ни глянь – нищета, бессовестная эксплуатация человека человеком, жестокость, несправедливость. Оснований для гнева и жалости предостаточно; беда в том, что эти чувства бессмысленны, если они не ведут к определенным усилиям. Они безнравственны, если, довольные собой и своими великодушными эмоциями, вы не стараетесь изменить условия, их породившие. Не напрасно чуткий Спиноза относил жалость к женским сентиментам. В нынешнем нашем тесном писательско-читательском мире мы слишком часто смачиваем этим бальзамом свои израненные души, дабы избавить себя от необходимости действовать. Дело писателя – не жалеть и не гневаться, а понимать.

## VII

В начале статьи я напомнил читателю, что писатели куда с большею готовностью пишут рассказы в том случае, если на них есть спрос. Расцвет искусства короткого рассказа в девятнадцатом веке явился следствием популярности журналов. Как мы знаем, они приобрели солидные тиражи в сороковые годы, и с их процветанием окончательно исчезли альманахи, которые на более раннем этапе сослужили бесценную службу авторам коротких рассказов. Полагаю, что успех журналов достиг высшей точки в первой трети нынешнего столетия. Никогда еще рассказы не пользовались таким спросом, никогда за них не платили таких гонораров, никогда они не писались в таких количествах. Но теперь, как мне кажется, мода на журналы пошла на убыль. Все большую часть своего досуга люди уделяют спорту, они играют в гольф и в теннис, плавают и ездят на автомобилях, ходят в кино и слушают граммофонные записи, увлекаются радиопередачами. Все более доступные по цене книги теперь выпускаются в удобном карманном формате, что как нельзя лучше соответствует потребностям современного читателя. Вряд ли на смену журналам придет какая-то новая форма периодических изданий – подобно тому как сами журналы сменили некогда процветавшие альманахи, но не исключено, что характер журналов изменится и они не будут более прибежищем для автора коротких рассказов.

Уже сейчас редакторы, обеспокоенные падением тиражей и склоняющиеся к мысли, что при нынешних печальных мировых обстоятельствах читатель требует фактов, а не вымысла, все больше места отдают под статьи и репортажи. Однако я не верю, что люди утратят желание слушать истории. Как я уже говорил, это, по-моему, исконное человеческое желание. Не буду пророчествовать, в мире и без меня хватает пророков — и все больше мрачных, — но разве так уж нелепо предположить, что потребность в историях будет удовлетворяться за счет радио? Очень может статься, что на смену читателям придут слушатели, и короткие рассказы устремятся к своей публике по волнам эфира. Тем самым как бы завершится цикл. Искусство рассказа началось с историй, которыми охотник развлекал у костра своих первобытных собратьев; пройдя полный цикл развития, оно вернется к своим истокам. Сидя у микрофона, рассказчик поведает свои истории огромной массе невидимых слушателей.

Но в этом случае ему вряд ли удастся удержать внимание публики, если главное в его рассказах — атмосфера, если рассказы его схематичны, или пестрят лирическими отступлениями, или сильны лишь своей общественной подоплекой, или туманны по смыслу. Тут уж нужны рассказы прямолинейные, увлекательные, богатые удивительными поворотами и драматическими событиями. Необходимо быстрое и непрерывное движение сюжета от интригующего начала до конца, удовлетворяющего возбужденное любопытство. Иными словами, тут потребуются рассказы, которые куда ближе к Мопассану, чем к Чехову. Но эти времена еще не настали. Толстой, Чехов и многие другие писатели, которые либо испытали на себе их влияние, либо, как Шервуд Андерсон, сами по себе пришли к подобной форме, обогатили литературу множеством достойнейших произведений, и совершенно ясно, что, если их сочинения не укладываются в определение короткого рассказа, вытекающее из четкой формулы Эдгара По, значит, это определение надо изменить, дабы охватить и такие рассказы. Рискну предложить очень простое определение. Короткий рассказ есть литературное сочинение, которое характеризуется единством впечатления и может быть прочитано разом. Отмечу, что единственный критерий качества рассказа — его способность возбуждать интерес. Вот по этому принципу я и отбирал рассказы для своего сборника.

## VIII

Есть сочинения, которые должен прочесть каждый культурный человек; они – наше общее наследие и как часть культуры, то есть человеческого знания, являют собою существенный элемент образования. Таких произведений немного. Думаю, полки с двадцатью книгами хватило бы, чтобы уместить все литературные труды, без которых человек был бы духовно беднее. На эту полку встали бы «Дон Кихот», «Вильгельм Мейстер», «Гордость и предубеждение», «Красное и черное», «Отец Горио», «Госпожа Бовари», «Война и мир», «Дэвид Копперфилд», «Братья Карамазовы» и «В поисках утраченного времени», но я отнюдь не уверен, что туда попали бы короткие рассказы. Короткий рассказ, как малое искусство, должен довольствоваться малым: растрогать, взволновать или развеселить читателя. В этой книге сто рассказов, и, думаю, нет ни одного, который не добился бы того, другого или третьего, но нет среди них и таких произведений, которые вызвали бы у читателя трепет, восторг и прилив плодотворной энергии, которые рождает искусство великое. Выдающимся рассказчикам девятнадцатого столетия это было не по плечу. Они были художниками, не обделенными талантом, но при этом Мопассан был от природы грубоват, а Генри Джеймс, с похвальной серьезностью относившийся к своему призванию, не смог преодолеть в себе некоторую банальность мышления; Чехов не был ни груб, ни банален, но всякий раз, когда он позволяет себе рассуждения общего характера, становится ясно, что он отнюдь не интеллектуал. Ни один из этих писателей не поражает вас мощью и полнотой своей личности, как поражают Бальзак и Толстой, едва вы беретесь за чтение их книг.

А посему правильно поступает тот, кто ищет в коротких рассказах развлечения. Неразумно требовать от них больше того, что в них есть. Но глупо было бы по этой причине их презирать.

## IX

Впрочем, развлечение – вещь сугубо личная. Никто не обязан читать литературные сочинения, и уж безусловно никто не обязан приходить от них в восторг. Критики часто пытаются нас, простых смертных, запугать: они

уверяют, что то-то и то-то непременно должно нам нравиться, и какими только бранными словами нас не называют, если мы отказываемся подчиниться их диктату! А ведь в этих делах никто ничего не должен. Критик может отметить те достоинства, которые ему видны, и тем самым окажет вам услугу, ибо что-то могло ускользнуть от вашего внимания; но ежели он гвоздит вас за то, что книга, которой он восхищается, оставляет вас равнодушным, это с его стороны просто глупо. Как явствует из истории литературоведения, критики часто ошибаются. Для вас существенно только то, что вам, именно вам, говорит данное произведение. Даже если просвещенное мнение всецело против вас, вам-то какое дело? Если все считают какую-то вещь великой, а вам ее читать скучно, то бесполезно даже пытаться ее осилить; она должна быть интересна именно вам, иначе для вас она лишена ценности.

Таков был мой принцип при отборе рассказов. На меня не влияла ни слава авторов, ни всеобщая убежденность в достоинствах тех или иных произведений. Я выбирал те рассказы, которые мне нравятся. Я не могу надеяться, что все они понравятся всем моим читателям. Ведь для этого им потребовался бы именно мой жизненный опыт, мои предрассудки и мои интересы. Я не утверждаю, что эти рассказы – лучшие из всех, написанных за последнее столетие, но из всех рассказов, которые я прочел, они более всего увлекли меня.

Когда интенсивное чтение вынудило меня расширить определение короткого рассказа, с тем чтобы охватить почти все, что хотя бы приблизительно относится к художественному вымыслу и не превышает определенного объема, я смог включить в свой сборник ряд произведений, которые, по канонам Эдгара По, остались бы за бортом. Так, я смог вставить в книгу «Простую душу» Флобера, которую сам автор именовал рассказом, хотя в действительности это короткий роман. Если и можно в этом случае говорить о единстве впечатления, то разве в том смысле, что интерес автора сосредоточен на одном человеке. А объем вещи невелик лишь потому, что Флоберу удалось на относительно немногих страницах высказать все, что нужно, о задуманной им простодушной, немудреной личности. Получилась удивительно трогательная история; кроме того, это произведение сыграло значительную роль в истории литературы, вызвав к жизни бесчисленные сочинения – будь то в форме короткого

рассказа или романа — о судьбе служанок. И еще, по-моему, невозможно не вынести из этого рассказа сочувственное понимание французского характера, его благороднейших черт и простительных слабостей: тут в самом деле вся Франция. Широта определения позволила мне включить в сборник и бесподобный «Тайфун» Джозефа Конрада, который я предпочел многим более коротким произведениям писателя. Конрад не писал почти ничего, кроме рассказов, но у этого безудержно многословного художника они часто выходили по длине не меньше романов. Ему требовалось океанское пространство. Лаконичность была ему чужда. У него тема — что-то вроде стебля цветной капусты, под его напористым пером все разрастается неимоверно, ветви наливаются сочными цветами, образуя роскошное, но в чем-то и чудовищное растение. В «Тайфуне» видна вся сила его таланта и совсем не чувствуются его слабости. Это сказание о море, которое он знал лучше, чем сушу, и о мужчинах, которых он знал лучше, чем женщин. Эти парни, пожалуй, чуть простоваты (теперь все мы знаем, что люди на самом деле сложнее), но они живые, этого у них не отнять. В «Тайфуне» Конрад повествует о конкретном происшествии — а он умел это делать мастерски, — и у него есть возможность подарить нам дивные, незабываемые описания стихии. То определение рассказа, на котором я в конце концов остановился, позволило мне украсить этот сборник «Трудностями мистера и миссис Эбби» Э.-М. Форстера — а это уж и вовсе очерк из истории литературы, облеченный в форму художественного вымысла, притом еще и с неожиданным концом, который восхитил бы О. Генри. Это изысканное и трогательное сочинение написано таким превосходным языком, что я смело вставил бы его в любой учебник английского.

## X

Отказавшись от честолюбивой затеи исследовать развитие короткого рассказа с начала девятнадцатого века, я смог сделать нечто такое, от чего почувствовал немалое облегчение. Я смог отбросить ряд рассказов, которые по первоначальному плану мне непременно пришлось бы вставить в книгу. Немногие произведения искусства остаются жизнеспособными со сменой эпох. И даже у них есть свои взлеты и падения. На долгие

годы они впадают в спячку, и лишь когда очередное поколение находит в них нечто, удовлетворяющее своим запросам, они обретают новую жизнь. Так, ранняя греческая скульптура и полотна сиенской школы были надолго преданы забвению, но в наше время, когда в чести простота и намек в искусстве ценится куда выше, чем стремление поставить точки над i, в них обнаружилась волнующая красота, которая куда лучше соответствует потребностям нашей нервной эпохи, чем творения решительного Фидия и пышное великолепие Тициана. А в литературе, когда романтизм, воспламененный «открытием» средневековья, отбросил чувство меры и здравомыслие восемнадцатого столетия, когда уязвленная душа человека впервые отпрянула от всеобщей механизации жизни, писатели нашли вдохновение, а читатели отдохновение в таких книгах, как «Смерть Артура» Мэлори[1] и «Хроники» Фруассара[2].

Но есть множество произведений, которые умирают, прожив свой век. Они несли некое послание тому поколению, при котором родились на свет, но с уходом этого поколения их смысл был утрачен. Они по-прежнему способны заинтересовать исследователя или историка, но их более нельзя считать произведениями искусства. Они не волнуют. Эти творения честно отработали свое, и их создателям нет нужды переворачиваться в могилах; они выполнили свою задачу и могут теперь почивать в мире. Но мне хотелось, чтобы ни один рассказ в этой антологии не воспринимался как музейный экспонат. Я отбирал только то, что, на мой взгляд, живет и дышит. Вот почему в большинстве своем это рассказы современные или почти современные. Пожалуй, лет через пятьдесят многие из них покажутся столь же устаревшими, как отвергнутые мною рассказы пятидесятилетней давности. Это уже не мое дело. Сегодня их отличает свойство современности. А разве не это чудесное свойство позволяет нам состязаться с великими писателями прошлого? Иначе кто бы стал нас читать? Все бездарное и посредственное давно забыто, осталось только лучшее. Ну кто, скажите, стал бы читать современный роман, если бы

---

[1] Мэлори Томас (ок. 1417—1471) — английский писатель. «Смерть Артура» — переработка легенд о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола.

[2] Фруассар Жан (ок. 1337—1410) — французский поэт и придворный летописец. «Хроники» — описание событий в Европе периода 1327—1400 гг.

«Роксана»[1], «Том Джонс» и «Миддлмарч» обладали этой замечательной чертой, которой наши сочинения наделены уже потому, что мы можем одеть персонажей по нынешней моде и вложить им в уста сегодняшнюю речь?

Я долго колебался относительно творчества Натаниела Готорна. Это был крупный и значительный автор коротких рассказов, он серьезнейшим образом повлиял и на своих современников и на тех, кто пришел потом. Я читал и перечитывал его рассказы. Мне показалось, что их покинула жизнь, хотя в свое время они без сомнения были живыми. Теперь, чтобы увлечься ими, необходимо «войти в образ»: вспомнить обстоятельства жизни писателя, его эпоху и влияние на него романтического возрождения, которое в ту пору нахлынуло на Европу. Исследователи утверждают, что «Дочь Раппачини» — шедевр. А по мне, это полная ерунда. Я, как правило, с готовностью верю специалистам, но сие произведение, право же, встает у меня поперек горла. По-моему, из всех рассказов Готорна самый живой сегодня — «Творец прекрасного», ибо речь тут идет об отношении любого художника к своему творчеству и к окружающему миру; эта вещь универсальна, но — увы! — она столь многословна и в ней так много повторений, что впечатление сильно размыто. Мне кажется, что лучшая из историй Готорна — это история его собственной жизни, которую описал Ван Вик Брукс в чудесной книге под названием «Цветение Новой Англии». Учитывая это, я не устоял и все же включил Готорна в свою антологию, выбрав «Седого защитника». В этой вещи есть какая-то трепетность, и ее пронизывает благородный патриотизм — чувство, которое не часто встретишь в коротком рассказе. Теперь, когда во многих странах мира свобода брошена в застенки и закована в кандалы, как никогда необходимо лелеять и прославлять ее.

Что я отверг без колебаний, так это рассказы, весь интерес которых сводится к местному колориту и диалекту. Мода на такие сочинения возникла в семидесятых годах и оказалась довольно живучей. Наивысший расцвет этой манеры связан с творчеством Мэри Уилкинс Фриман[2]. Ей присуще изящество стиля, эмоциональ-

---

[1] Роман Д. Дэфо (1724).

[2] Фриман Мэри Уилкинс (1852—1930) — американская писательница.

ность, искренность. Уверен, что в свое время ее рассказы были очень хороши, но время это прошло; нежные пастельные тона поблекли от солнечного света, осталась сладкая водица. Вообще до недавнего времени проклятием английского короткого рассказа была именно сладкая водица. Из-за нее мне очень трудно было отыскать даже несколько рассказов, написанных в Англии за последнюю треть минувшего века и заслуживающих, с моей точки зрения, внимания читателей. Писателей этого периода отличала мягкость, учтивость и сентиментальность. Они закрывали глаза на те стороны жизни, видеть которые им не хотелось. Надо сказать, что искусство короткого рассказа не очень прижилось в Англии. Роман тут пришелся куда более ко двору, ибо англичане, хотя и страдают косноязычием в разговоре, склонны к излишествам, едва у них в руке оказывается перо. Им не свойственны ни инстинкт краткости, без которого не может быть короткого рассказа, ни чувство формы, без коего невозможен рассказ значительный. Аморфность национального характера нашла наиболее удачное литературное выражение в длинных, громоздких, бесформенных романах викторианской эпохи, которые по сей день являют наиболее выдающийся вклад Англии в мировую литературу. У английских авторов краткость чаще всего переходит в мелкость, и в большинстве своем они относятся к написанию коротких рассказов как к малозначительному занятию, которым можно заполнить свободное время, дабы, особенно не напрягаясь, заработать несколько гиней. Я знаю только двух английских писателей, чье отношение к короткому рассказу позволяет говорить о подлинном мастерстве: это Редьярд Киплинг и Кэтрин Мэнсфилд. Мисс Мэнсфилд обладала небольшим и не вполне оригинальным, но изысканным талантом, и наиболее короткие из ее рассказов великолепны (хотя на темы, требующие сложной конструкции, ей не хватало пороху). О Киплинге разговор особый. Из англичан, писавших короткие рассказы, он и только он вполне выдерживает сравнение с мастерами Франции и России.

Хотя Редьярд Киплинг сразу же, как начал писать, захватил внимание публики и удерживал его во все последующие годы, было время, когда просвещенное мнение воспринимало его скептически. Его отождествляли с понятием «империализм», от которого события заставили отвернуться многих мыслящих людей. Некоторые черты

его стиля, поначалу казавшиеся свежими и забавными, стали раздражать привередливых читателей. Но все это в прошлом. Думаю, теперь мало кто станет отрицать, что Киплинг был изумительным, разносторонним и самобытным рассказчиком. Он обладал богатейшим воображением и в высшей степени владел способностью увлекательно и неожиданно поведать о драматических происшествиях. В течение некоторого времени он оказывал значительное влияние на своих собратьев по перу, но еще больше, пожалуй, он повлиял на своих собратьев по жизни — то есть на людей, которые так или иначе сталкивались с жизненными обстоятельствами, о которых он писал. Путешествуя по Востоку, не устаешь поражаться, как часто встречаются люди, сформировавшиеся по образу и подобию его персонажей. Критики утверждают, что герои Бальзака больше соответствуют послебальзаковскому поколению, нежели его современникам, которых он вроде бы описывал; я по собственному опыту знаю, что через двадцать лет после того, как Киплинг написал свои первые крупные рассказы, в дальних краях путешественник частенько встречал людей, которые не были бы такими, какие они есть, если бы их не выдумал Киплинг. Он не только создавал персонажей — он творил живых людей. Считается, что Редьярд Киплинг заставил британцев осознать Британию как империю, но это достижение политического свойства, которое я здесь не рассматриваю; для меня важно другое: открыв жанр экзотического рассказа, он указал писателям новое, плодородное поле для творчества. Речь идет о рассказах, действие которых происходит в какой-нибудь малоизвестной читателю стране, где живет белый человек, испытывающий на себе влияние чуждой жизни и контактов с людьми иной расы. Другие писатели по-разному развивали эту тему, но Редьярд Киплинг был первооткрывателем этих неизведанных территорий, и именно он, как никто другой, придал им романтическое очарование, взволновал читателя и поразил его богатством невиданных красок. У Киплинга немало и других рассказов, но эти, на мой взгляд, лучше всех. У него, как у всякого писателя, были свои слабости, но он остается лучшим автором коротких рассказов из всех, кем может похвастать Англия.

## XI

Теперь поговорим о Генри Джеймсе. Слово «великий» употребляют слишком часто и неразборчиво, тут требуется большая осторожность, но, думаю, никто не станет со мною спорить, если я скажу, что Генри Джеймс — самый утонченный из сочинителей, которых подарила миру Америка. Он написал множество коротких рассказов. Хотя он долго жил в Англии и под конец даже стал британским гражданином, он всю жизнь оставался американцем. По-моему, он никогда не знал англичан так, как инстинктивно их знает англичанин, поэтому я выбрал для антологии один из его американских рассказов. Тут герои куда более реальны; а жители Британии у него — скорее джеймсиане, чем англичане.

Невозможно читать рассказы Генри Джеймса отвлеченно, если вы лично знали писателя. Его голос звучит в каждой строке, и вы принимаете вычурный стиль его поздних произведений, его многословие и манерность, потому что все это неотделимо от обаяния, добросердечности и трогательной напыщенности человека, живущего в вашей памяти. Человек этот был если и не великий, то во всяком случае удивительный, и да простит меня читатель, если я не ограничусь простым рассмотрением его рассказов, чего для данного введения было бы достаточно. Людей, знавших Генри Джеймса, становится все меньше и меньше, и их воспоминания, пожалуй, приобретают некоторую ценность. Что до моих встреч с этим человеком, у меня не предвидится более подходящего случая запечатлеть их на бумаге. Я много лет знал Генри Джеймса, но всегда оставался для него просто знакомым. Мне кажется, ему не очень-то везло с друзьями. Они были склонны считать его своей собственностью и не слишком благосклонно реагировали на чьи бы то ни было попытки «пролезть» в узкий круг доверенных лиц. Всякий начинал рычать, как собака над вожделенной костью, когда кто-то оспаривал его исключительное право на близость к кумиру. Их преклонение едва ли было для него благотворно. Иногда они мне казались просто глуповатыми: помню, с каким умильным подхихикиванием они шептали друг другу на ухо, будто в частной беседе Генри Джеймс заявил, что обойденное стыдливым молчанием изделие, на производстве которого разбогатела вдова Ньюсом в «Послах», — на самом деле ночной горшок. Мне это вовсе не казалось таким уж забавным.

Вообще должен признать, что юмор Генри Джеймса нередко представлялся мне сомнительным. Когда человек, оторвавшись от корней, поселяется в другой стране, он с большею легкостью усваивает недостатки своих новых сограждан, чем их достоинства. Для той Англии, в которой жил Генри Джеймс, было характерно утрированное классовое высокомерие, и, думаю, именно отсюда проистекает то отношение к людям низшего сословия, которое вызывает известное чувство неловкости при чтении его книг. Ему кажется смешным, что кто бы то ни было — исключая творцов, и в первую очередь писателей — может испытывать необходимость зарабатывать себе на хлеб. Смерть простолюдина могла развеселить его необычайно. Полагаю, это отношение усугублялось еще и тем, что сам он — человек благородного происхождения — не мог не заметить, живя в Англии, что для англичанина все американцы как бы на одно лицо. Он видел, как его соотечественников, разбогатевших в Мичигане или в Огайо, принимают так же радушно, как если бы они принадлежали к лучшим семьям Бостона и Нью-Йорка, и своеобразный инстинкт самозащиты обострял и без того свойственную ему социальную привередливость. Еще, наверное, следует добавить, что в Англии окружавшие его люди хотя и принадлежали к «модному свету», но были не из тех, кого обыватели зовут сливками общества. То есть их собственное положение было не настолько прочно, чтобы можно было о нем забыть.

Мне особенно запомнились две встречи с Генри Джеймсом. Одна состоялась в Лондоне, на представлении русской пьесы в Театральном обществе. Кажется, давали «Вишневый сад», но я в этом не вполне уверен — ведь с тех пор прошло столько лет. Помню, однако, что актеры играли из рук вон плохо. В соседних от меня креслах оказались Генри Джеймс и миссис Клиффорд — вдова знаменитого математика и сама по себе известная романистка; мы все трое пришли от спектакля в замешательство. Длинные антракты оставляли предостаточно времени для разговоров. Генри Джеймс, удрученный увиденным, стал объяснять нам, насколько вся эта русская неразбериха противоречит его французским привязанностям. Продираясь сквозь изощренные словопостроения, он то и дело останавливался в поисках точной фразы или словечка, способного выразить его смятенные чувства. Миссис Клиффорд, женщина сметливая и находчивая, схватывала на лету, какое именно слово он ищет, и вся-

кий раз, едва он замолкал, подсказывала ему. Он, однако, отнюдь не рад был такой помощи. Воспитание не позволяло ему выразить неудовольствие, но на его лице появилось едва заметное выражение, выдающее досаду, и, упрямо отказываясь от предлагаемых ею слов, он мучительно подыскивал другие. Ситуация особенно накалилась, когда речь зашла об актрисе, исполняющей главную роль. Генри Джеймс пожелал знать, из какого она сословия, и нам с миссис Клиффорд было совершенно ясно, что именно он хочет сказать. Но сказать это было бы, по его мнению, признаком дурного вкуса, и он стал заворачивать смысл вопроса в столь хитроумные и вымученные словесные наслоения, что миссис Клиффорд наконец не удержалась и выпалила: «Вы хотите сказать: леди она или не леди?» В его лице отразилось подлинное страдание. В таком виде вопрос звучал вульгарно, и он находил эту вульгарность оскорбительной. Он притворился, будто ничего не слышал. Изобразив жестом отчаяние, Генри Джеймс так завершил свою речь: «А что, если она — enfin[1] — если говорить без обиняков, если уж окончательно называть вещи своими именами, а что, если она не вполне femme du monde?»[2]

Вторая памятная мне встреча относится к тому периоду, когда Генри Джеймс временно жил у своей невестки в Кембридже, в штате Массачусетс, после смерти брата Уильяма. Я оказался в Бостоне, и миссис Джеймс пригласила меня на обед. Обедали мы втроем; о чем говорили за столом, я не помню, но мне показалось, что Генри Джеймс пребывает в душевном смятении; после обеда вдова оставила нас одних, и он поведал мне, что обещал брату прожить в Кембридже, кажется, шесть месяцев после его кончины, с тем чтобы, если покойный сможет каким-то образом подать сигнал с того света, в доме были две родственные души, способные это засвидетельствовать. Невольно я подумал, что в столь нервном состоянии из Генри Джеймса вряд ли выйдет надежный свидетель. Человек, близкий к психическому истощению, может вообразить себе все что угодно. Однако пока что умерший никак о себе не заявил, а полугодовой срок близился к концу.

Когда я собрался уходить, Генри Джеймс объявил, что проводит меня до остановки трамвая. Я было возра-

---

[1] Словом *(фр.)*.

[2] Женщина из общества *(фр.)*.

зил, что и сам преспокойно доберусь, но он не принял возражений, и дело тут не только в присущей ему доброте и изысканной вежливости, но и в том, что Америка представлялась ему диковинным и страшным лабиринтом, в котором без провожатого меня ждут чудовищные мытарства. По дороге он сказал мне нечто такое, чего как воспитанный человек он не мог сказать при миссис Джеймс: что он ждет не дождется того дня, когда с чистой совестью сможет отплыть к берегам благословенной Англии. Он рвался в Англию всей душою. Тут, в Кембридже, он был одинок и несчастен. Он твердо решил, что никогда больше ноги его не будет в этой чуждой и непонятной стране, каковой ему виделась Америка. Он произнес одну фразу, которая так поразила меня своей фантастичностью, что я запомнил ее на всю жизнь. «Я блуждаю по пустынным улицам Бостона, — сказал он, — и не встречаю ни души. Так одиноко может быть разве в Сахаре». Вдалеке показался трамвай, и Генри Джеймс пришел в чрезвычайное возбуждение. Он начал яростно размахивать руками, когда трамвай был еще в четверти мили от нас. Он опасался, что трамвай не остановится, и умолял меня как можно ловчее вскочить на подножку, ибо водитель в лучшем случае притормозит на мгновение, и если я буду неосторожен, трамвай потащит меня по рельсам, а то и убьет, уж во всяком случае, искалечит и четвертует. Я попытался уверить его, что имею большой опыт посадки в трамваи. Только не в американские! — парировал он; здешние трамваи — это дикость, это что-то нечеловеческое, сущее наваждение. Он так заразил меня своей нервозностью, что когда трамвай подошел к остановке и я прыгнул на подножку, у меня было такое ощущение, будто я чудом спасся от ужасной гибели. Я увидел, как, стоя посреди улицы на своих коротеньких ногах, он смотрит вслед трамваю, и почувствовал, что он все еще дрожит, переживая мою схватку со смертью.

Когда, работая над этой книгой, я опять перечитывал рассказы Генри Джеймса, меня поразил контраст между банальностью сюжетов и изысканностью повествования. Сплошь и рядом у него жидковатая тема никак не оправдывает хитросплетений метода — хотя сам он об этом, похоже, не догадывался. Эта слабость отчасти омрачает удовольствие, которое способны доставить его самые знаменитые рассказы. Мир, переживший великую войну и нелегкие послевоенные годы, с понятным нетер-

пением реагирует на героев, события и переживания, далекие от реальной жизни. Генри Джеймс был проницательным, великодушным и цельным художником, но объектом своих талантов он выбирал предметы малозначительные. Его можно сравнить с альпинистом, который, запасшись всем необходимым для восхождения на Эверест, взбирается на холмик посреди лондонского Риджентс-парка. Не будем забывать, что в его распоряжении была колоссальнейшая тема, о какой может только мечтать писатель: превращение Соединенных Штатов из маленькой провинциальной страны его детства в огромную мировую державу, но он предпочел поведать миру о чаепитиях в лондонских гостиных и приемах в поместьях английской знати. Великие писатели, даже если они были затворниками, жили полно и страстно; Генри Джеймс довольствовался тем, что наблюдал жизнь из окна. Но нельзя описывать жизнь, не вкусив ее, как нельзя и фантазировать о жизни (подобно Бальзаку и Диккенсу), не будучи знакомым с реальностью. Что-то существенное непременно ускользает от вас, если вы сами не были действующим лицом в этой трагикомедии. Генри Джеймс сторонился бурь и стихий природы человеческой. Его сердце было органом, защищенным от сильных волнений, его интересы замыкались на людях своего класса. Он не стал поистине великим писателем по причине ограниченности опыта и несовершенства симпатий.

## XII

Мне осталось сказать совсем немногое. В своей антологии я ограничился пятью странами: Францией, Германией, Россией, Англией и США. В Скандинавии, в частности в Дании, также созданы замечательные рассказы, и несколько итальянских писателей безусловно заслужили место в сборнике, но если бы я включил сюда их, то был бы не вправе обойти Испанию, Венгрию и еще полдюжины государств. Книга превратилась бы в гигантский томище. Кроме того, нигде не написано такого огромного числа коротких рассказов, как в пяти странах, названных выше, и нигде (за исключением Дании с ее Гансом Андерсеном) нет таких достижений, каким у них не нашлось бы параллели. Было время, когда я увлекался покупкой современной живописи, и помню, как известный торговец картинами Розенберг наставлял меня:

берите только chefs d'école[1], у их последователей есть свои достоинства, но в конечном итоге существенны только лидеры. Что касается искусства короткого рассказа, chefs d'école сосредоточены как раз в тех странах, которые представлены в этой антологии.

Пробежав оглавление, читатель заметит, что в сборнике больше английских и американских рассказов, чем французских, русских и немецких. Дело тут не в том, что они мне кажутся лучше, а в том, что книга рассчитана на читателей Америки и Англии, а им, я полагаю, интереснее читать своих авторов. Кроме того, как бы ни был хорош перевод, рассказ в переводе всегда что-то теряет; есть некий особый колорит, который можно почувствовать только в оригинале. Я расположил рассказы в примерном хронологическом порядке, но при этом и постарался выстроить такую последовательность, в которой, на мой взгляд, их будет приятно читать. На протяжении всей книги я старался соблюсти равновесие существа и стиля, серьезного и смешного, длинного и короткого, с тем чтобы читатель без скуки переходил от рассказа к рассказу. С этой же целью я перемешал разные страны. Только для России я сделал исключение. Русские рассказы настолько своеобразны и, в общем-то, так далеки от западной культуры, что их надо читать отдельно. Чтобы почувствовать необходимый контакт с их авторами, надо совсем по-другому взглянуть на жизнь, как бы перенести все свои ощущения в иное пространство. Я выбрал именно те рассказы, которые читатель найдет в сборнике, потому что в них есть хотя бы намек на форму и, что еще важнее, в них изображен общественный эксперимент, который никому из нас не может быть безразличен, коль скоро нам предстоит еще немного пожить на этой земле. Авторы этих рассказов — советские писатели, ныне живущие в России; большинство из них пишут крайне неумело, но от этого появляется убедительность, которой могло и не быть, если бы писали опытные профессионалы. По-моему, перед нами поразительная картина: мы видим, как в последнее время живут в России мужчины и женщины и как условия существования повлияли на их отношение к жизни, любви и смерти, то есть ко всему тому, что составляет главный материал не только поэзии, но и художественной прозы. При этом хочу отметить, что юмористический рассказ

[1] Основатели школ *(фр.)*.

«Ножи»[1] мог быть написан в любой стране мира. Глупо, конечно, строить обобщения на одном примере, но, по-моему, это показывает, что юмор есть общечеловеческое свойство, и не исключено, что если бы он чаще звучал в отношениях между странами, нам удалось бы в какой-то степени преодолеть свои разногласия и раздоры.

И последнее. Я не включил в антологию рассказы некоторых ныне здравствующих писателей, которые занимают важное место в мире литературы. Не включил потому, что мне лично они не нравятся. Их авторам не стоит на меня обижаться, если им попадется на глаза эта книжка. Никто из нас не может рассчитывать на всеобщее обожание; когда мы понимаем, что кому-то наше творчество не по вкусу, мы можем полюбопытствовать, в чем причина, но гневаться не имеем права. Несомненно, есть прекрасные рассказы, написанные, быть может, истинно талантливыми людьми, которые не находят отклика у меня как у читателя. Это нисколько не умаляет их достоинств. Мне и в голову не придет утверждать, что мой вкус совершенен; однако я убежден, что единственный критерий при составлении антологии — это вкус составителя.

---

[1] Рассказ В. Катаева. Для справки см.: Собр. соч. в 10-ти томах, т. 1. М., Художественная литература, 1985—1986.

## ИЗ «ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК ПИСАТЕЛЯ»

*(Предисловие к изданию 1949 года и некоторые отрывки)*

«Дневник» Жюля Ренара[1] стоит в ряду малых шедевров французской литературы. Ренар написал три или четыре одноактные пьесы, не то чтобы первоклассные, но и не откровенно слабые. Они не рассмешат вас до слез и не взволнуют до глубины души, но если актеры играют с настроением, вы не будете изнывать от скуки и не уйдете со спектакля. Ренару принадлежит и несколько романов, один из них, «Рыжик», бесспорно, его большая удача. В нем писатель рассказал о своем детстве, о том, как его, несчастного, тиранила грубая бессердечная мать. Книга написана в характерной для Ренара манере, без стилистических красот, сухо и строго, но именно сдержанная простота придает необычайную эмоциональную силу этой страшной повести о детстве, и страдания бедняги, у которого отнята даже слабая надежда, надрывают вам душу. Жалкие детские попытки умилостивить это чудовище в обличье женщины вызывают у вас лишь горькую усмешку, и мучения ребенка, обреченного на унижения и несправедливые наказания, отзываются в вас нестерпимой болью. Только у закоренелого изверга сердце не обольется кровью от такой разнузданной жестокости и злобы. Эту книгу невозможно забыть.

---

[1] Ренар Жюль (1864–1910) – французский писатель. Наиболее известные произведения – повесть «Рыжик» (1894) и «Дневник» (опубл. в 1925–1927 гг.).

Другие романы Ренара не заслуживают серьезного интереса. Они представляют собой либо автобиографические заметки, либо компиляцию из его подробных записей о людях, которых он близко знал, и едва ли могут вообще считаться романами. Ренар был настолько лишен художественного дарования, что просто диву даешься, почему он стал писателем. Убогость воображения не позволяла ему подняться над простым описанием событий к их творческому осмыслению и расцветить живыми красками свои тонкие наблюдения. Он излагал факты, но для романа мало одних фактов, ибо сами по себе они мертвы. Они должны служить писателю для наглядного раскрытия той или иной идеи, и автор, если того требует замысел произведения, не только волен отступать от них, оттеняя одно и затушевывая другое,— он просто не может иначе писать. Правда, у Жюля Ренара на этот счет была своя теория. Он утверждал, что дело автора — изложить факты, а уж на их основе читатель сам сочинит роман по своему вкусу, и любые притязания на нечто большее объяснял литературным шарлатанством. Я всегда с недоверием отношусь к романистам, когда они принимаются теоретизировать, ибо по опыту знаю, что все их рассуждения преследуют единственную цель — возвести свои недостатки в достоинства. Если писатель недостаточно талантлив, чтобы придумать достоверный сюжет, он будет доказывать, что для романа фабула не имеет ровно никакого значения; если же у писателя нет чувства юмора, он будет причитать, что юмор убивает литературу. Чтобы вдохнуть жизнь в грубые факты, писатель должен пропустить их через сердце. Недаром свой самый значительный роман Жюль Ренар написал на основе горьких детских воспоминаний, пронизанных жалостью к себе и ненавистью к матери.

От неминуемого забвения Ренара спасла посмертная публикация дневника, который он вел изо дня в день на протяжении двадцати лет. Это поистине удивительная книга. Ренар общался со многими людьми, игравшими заметную роль в литературном и театральном мире тех лет, с такими актерами, как Сара Бернар и Люсьен Гитри, с такими писателями, как Ростан[1] и Капю[2], и оста-

---

[1] Ростан Эдмон (1868—1918) — французский поэт и драматург, автор известной пьесы «Сирано де Бержерак» (1897).

[2] Капю Альфред (1858—1922) — французский драматург, публицист, романист.

вил нам поразительно живые и непринужденные рассказы о своих многочисленных встречах с ними. Вот когда цепкая наблюдательность Ренара сослужила ему добрую службу. В каждом запечатленном им портрете безошибочно узнается оригинал, и живая речь умных собеседников в его передаче не режет слух фальшивыми интонациями. Но чтобы в полной мере оценить дневники Ренара, надо по личным впечатлениям или рассказам современников хотя бы отчасти представлять себе литературную жизнь Парижа на рубеже XIX—XX веков. Когда «Дневник» был опубликован и язвительные суждения Ренара преданы гласности, его собратья по перу впали в ярость. Рисуя картину современной ему литературы, Ренар не щадил никого. Говорят, собака собаку не кусает. Однако в литературных кругах Франции нравы совсем иные. Английские писатели, по-моему, мало интересуются друг другом и, в отличие от французов, избегают тесного общения. Встречаются они редко, от случая к случаю. Помню, как-то давно один писатель сказал мне: «Я предпочитаю жить среди будущих персонажей моих книг». Не утруждают они себя и чтением того, что пишут их коллеги. Некий американский критик приехал в Англию с намерением взять интервью у известных писателей о состоянии английской литературы, но отказался от своей затеи, когда первый же романист — между прочим, весьма знаменитый — признался в беседе с ним, что не читал Киплинга. Английские писатели охотно поделятся с вами суждениями о своих коллегах. Они скажут вам, что имярек довольно сносен, а вот в таком-то они не находят ничего особенного, но одобрение редко переходит у них в горячий восторг, а неприятие выразится скорее всего в равнодушном молчании. Их не мучает зависть к чужому успеху, и если счастливчик не достоин выпавшей ему шумной славы, они не обрушатся на него с бранью, а только посмеются. Я бы сказал, что английские писатели заняты исключительно собой. Вероятно, им тоже не чуждо тщеславие, но оно удовлетворяется признанием узкого круга ценителей их искусства. Суровая критика не лишит их душевного покоя, и за редким исключением они не станут суетиться, чтобы снискать расположение рецензентов. Они живут в свое удовольствие и не мешают жить другим.

Во Франции совсем иная картина. Там в литературе идет борьба не на жизнь, а на смерть, и все яростно сводят друг с другом счеты. Одна группировка громит дру-

гую, и нужно быть всегда начеку, чтобы не угодить в расставленную врагами западню или не получить от друга удар ножом в спину. Это война всех против всех, и, как в некоторых видах спортивной борьбы, в ней нет запрещенных приемов. Литературная атмосфера пропитана горечью обид, завистью и предательством, злобой и ненавистью. Мне думается, такое ожесточение порождается определенными причинами. Во-первых, во Франции к литературе относятся как к делу серьезному, не то что в Англии, и книге придают неизмеримо большее значение, чем у нас. Горячность, с какой французы ломают копья по поводу самых отвлеченных проблем, кажется англичанам необъяснимой — и смешной; мы никак не можем отделаться от ощущения, что в столь серьезном отношении к искусству есть нечто комическое. Кроме того, во Франции в литературу переносятся политические и религиозные споры, и если на ту или иную книгу обрушиваются с суровой критикой, то не по причине ее литературных изъянов, а потому, что автор протестант, националист, коммунист или кто-нибудь еще. Похвально, что литература играет такую роль в обществе. Прекрасно, что писатель считает важным не только свои книги, но и произведения своих коллег. Нельзя не отнестись с уважением к тому, что писатели еще верят в силу слова и выступают в защиту одних книг, благотворных для общества, и ратуют против других, которые, по их мнению, наносят ему вред. Книги обретают силу лишь тогда, когда сами авторы верят в их значение. Поскольку литература во Франции пользуется таким влиянием, то борьба в ней позиций и мнений становится порой непримиримой.

Меня всегда удивляла странная манера французских писателей читать друг другу вслух свои произведения, даже еще не законченные. Английские писатели тоже иногда посылают рукописи товарищам по перу на критический суд, под коим они разумеют похвалу, ибо боже вас упаси высказать своему коллеге сколь-нибудь серьезные замечания. На вас обидятся, только и всего, а критику пропустят мимо ушей. Но добровольно принять пытку и просидеть, томясь от скуки, несколько часов кряду, пока ваш коллега читает вслух свое последнее творение, — на такое английский писатель не способен. Между тем во Франции это считается само собой разумеющимся, этаким святым долгом писателя, но что самое удивительное — даже признанные мастера будут

переписывать страницу за страницей в своей новой книге, если во время чтений услышат критические высказывания. Сам Флобер признавался, что делал исправления после замечаний Тургенева. Андре Жид поступал точно так же, о чем сообщил нам в своем «Дневнике». Не скрою, такое пристрастие к обсуждениям меня озадачивает. Я нахожу этому лишь одно объяснение: поскольку во Франции профессия писателя почетна (в Англии к ней всегда относились с некоторым предубеждением), то французы нередко выбирают писательскую стезю, не обладая ярким творческим дарованием. Живой ум, широкая образованность и традиции многовековой культуры позволяют многим французским писателям создавать высокохудожественные произведения, но они — плод целеустремленности, усердия и строгой дисциплины, а не творческого вдохновения. Вот почему критика, доброжелательный совет необходимы писателю. Но сомнительно, чтобы великие художники, такие титаны, как Бальзак, обременяли себя подобной морокой. Они писали потому, что в этом был для них главный смысл жизни, и, закончив одно произведение, уже жили новыми замыслами. Между тем французские писатели готовы на все, лишь бы довести свое творение до немыслимого совершенства, а поскольку они люди здравомыслящие, то самодовольства у них поменьше, чем у англичан.

Есть еще одна причина, почему между французскими литераторами кипит непримиримая вражда: пишущих слишком много, а читающих мало, и литературным заработком не прокормишься. Потенциальная аудитория англоязычного писателя насчитывает двести миллионов; у французского писателя неизмеримо меньше читателей. Английским писателям не тесно в литературе. Вы можете о ком-то из них никогда не слышать, но это не мешает ему неплохо зарабатывать, если, разумеется, он не графоман. Английский писатель не разбогатеет на своих гонорарах, но если бы он хотел сколотить состояние, то едва ли посвятил бы себя литературе. Со временем у него образуется круг постоянных читателей, а поскольку газеты заинтересованы в рекламе издательств, они регулярно печатают рецензии, так что большая пресса никого не обойдет вниманием. В Англии писатель позволяет себе не завидовать собратьям по перу. Между тем во Франции мало кто из романистов может жить литературным трудом. Если писатель не богат или не имеет какой-либо профессии, дающей ему пропитание, он вы-

нужден подвизаться в журналистике. Спрос на книги невелик, и успех одного грозит обернуться крахом для другого. Вот и идет борьба за известность, за признание у публики. Писатели всеми силами стараются привлечь к себе благожелательное внимание критиков, а поскольку рецензии порой оказывают решающее влияние на литературные репутации, то даже признанные авторы с беспокойством ждут отзывов в прессе, и если они нехвалебны, то ярости оскорбленного литератора нет предела. Бесспорно, во Франции критике придается несравненно больше значения, чем в Англии. Некоторые критики столь всесильны, что судьба книги в их руках — они могут прославить ее или уничтожить. Хотя каждый культурный человек в мире читает по-французски и французскую литературу знают не только в Париже, тем не менее писателя-француза волнует только мнение парижских литераторов, критиков, просвещенной публики. А поскольку каждый писатель во Франции мечтает покорить Париж, то этот город становится ареной яростной борьбы, и в нем не утихают страсти. Мизерность литературных доходов вынуждает писателей бешено работать локтями, интриговать в погоне за ежегодными премиями или за избрание в одну из академий, ибо академическая мантия не только достойно венчает карьеру писателя, но и поднимает его цену на книжном рынке. Однако на всех жаждущих премий не хватает и в академиях редки вакансии для признанных мэтров. Мало кто знает, какая жестокая борьба, какие сделки и козни предшествуют присуждению премий или выдвижению нового кандидата в академики.

Разумеется, и во Франции есть писатели, равнодушные к деньгам и презирающие почести, а поскольку французы — народ великодушный, то имена таких бессребреников окружены всеобщим безоговорочным уважением. Вот почему некоторые, в сущности посредственные писатели, к недоумению иностранцев, пользуются необъяснимо высоким авторитетом, особенно у молодежи. Увы, талант и самобытность не всегда сопутствуют благородству натуры.

Жюля Ренара отличала поразительная искренность, и в «Дневнике» он не старался изобразить себя лучше, чем был на самом деле. Злой, холодный, эгоистичный, ограниченный, завистливый и неблагодарный — таким он предстает перед нами. Единственное, что подкупает в нем,— это любовь к жене, только о ней одной пишет он

с неизменной нежностью. Он был болезненно мнителен, и тщеславие его не имело границ. Не знал он порывов великодушия или доброй воли. Он с презрением поносит все, чего не понимает, и ему не приходит в голову усомниться в собственной непогрешимости. Злопыхатель, не способный на благородство ни в делах, ни в помыслах. И все-таки читать «Дневник» — огромное наслаждение. От него невозможно оторваться. Здесь бездна остроумия, проницательности, мудрости. Это прежде всего записная книжка писателя, ни на мгновение не забывающего о своей профессии, одержимого правдой в искусстве, стремящегося к ясности стиля и безупречности языка. Едва ли найдется кто-то другой, столь же добросовестно служивший литературе. Жюль Ренар заносит в дневник остроты, афоризмы, эпиграммы, все, что он видит и слышит, описывает внешность людей, пейзажи, игру света и тени, короче говоря, все, что может пригодиться ему, когда он сядет за письменный стол. Некоторые книги он писал именно так: накопив достаточно фактов, выстраивал их в более или менее связное повествование и этим ограничивался. Эта часть «Дневника» наиболее интересна для писателя. Вы проникаете в лабораторию автора, видите, что привлекает его внимание, как он отбирает материал для своих книг. То, что Ренар не сумел использовать его лучшим образом, это уже совсем другой вопрос.

Не помню, кто сказал, что записные книжки должен вести каждый писатель, но ему не следует ссылаться на них. По моему разумению, в этих словах заключена несомненная истина. Занося в записную книжку то, что привлекло ваше внимание, вы выделяете это явление из сплошного потока впечатлений, проносящихся перед вашим взором, и фиксируете его в памяти. Всех нас посещали неплохие мысли, яркие ощущения, и мы думали, что когда-нибудь они непременно войдут в наши книги, но мы поленились записать свои впечатления, и впоследствии они стерлись из памяти. Когда ведешь записную книжку, начинаешь пристальнее вглядываться в окружающее, ищешь слова, чтобы точнее передать своеобразие увиденного. Коварство записных книжек в том, что если писатель слишком зависит от них, то теряет свободу и непринужденность повествования, которую несколько высокопарно называют вдохновением. Случается, что писатель не может устоять перед соблазном непосредственно ввести в текст свои заметки, независимо от того,

уместны они или нет. Рассказывают, что Уолтер Патер[1] во время чтения записывал на листочках все, что приходило в голову, потом раскладывал листочки по разным ящикам, и когда на ту или иную тему набиралось достаточно заметок, он делал из них эссе. Если это так, понятно, почему стиль Патера несет на себе столь явную печать скованности. Возможно, поэтому его произведениям так не хватает размаха и силы. По-моему, для писателя должно быть правилом все записывать, и я жалею, что врожденная лень помешала мне делать это более усердно. Записная книжка — очень полезная вещь, если пользоваться ею с умом и в меру.

Поскольку в «Дневнике» Ренара я нашел для себя столько примечательного, я дерзнул собрать мои собственные заметки и вынести их на суд моих коллег. Спешу оговориться, что, по степени интереса, мои записи не могут идти ни в какое сравнение с его дневниками. Это скорее разрозненные фрагменты. Бывали годы, когда я вообще не вел дневников, и я не собираюсь выдавать эту книгу за дневник. Я никогда не записывал свои беседы с интересными людьми или знаменитостями. Теперь я об этом жалею. Несомненно, читатели извлекли бы для себя гораздо больше интересного из этой книги, если бы я воспроизвел в ней суждения и высказывания многих видных писателей, художников, актеров и политических деятелей, которых знавал более или менее близко. Мне просто никогда не приходило это в голову. Я записывал только то, что могло рано или поздно пригодиться мне в литературной работе, и даже в самом начале своего пути я фиксировал свои мысли, ощущения и переживания исключительно для того, чтобы впоследствии наделить ими моих героев. Я смотрел на записные книжки как на своего рода склад заготовок для будущих произведений, не более того.

Но с годами, глубже познавая суть работы писателя, я все меньше записывал свои рассуждения о разных предметах и все больше — непосредственные впечатления о людях, с которыми встречался, или о местах, где побывал, то есть накапливал фактуру для произведения, которое в тот момент занимало мои мысли. Правда, однажды я отправился в Китай, рассчитывая впоследствии

---

[1] Патер Уолтер (1839—1894) — английский писатель, критик, близкий прерафаэлитам; автор философского романа «Марий-эпикуреец».

написать книгу, но за время путешествия у меня накопилось столько записей, что я раздумал делать книгу, а просто опубликовал свои заметки в виде путевого дневника. Разумеется, я не включил их в этот том. Не вошли в него и все записи, так или иначе использованные мной, и если внимательный читатель встретит какие-то знакомые ему фрагменты, он должен знать, что они попали в книгу в результате моей небрежности, а не потому, что я столь высокого мнения о них. Я сознательно оставил те заметки, которые в свое время подсказали мне сюжеты каких-то романов или рассказов. Быть может, читатель помнит эти произведения, и ему будет интересно узнать, как родились их замыслы. Я никогда не утверждал, что мои книги высосаны из пальца: как правило, я отталкивался от конкретной жизненной ситуации или конкретного человека, а воображение и изобретательность вкупе с чутьем драматурга помогали мне создать из них нечто свое.

Первые записные книжки я заполнял главным образом набросками к будущим пьесам, которые так и не написал. Сегодня они уже не представляют никакого интереса, и я не стал включать их в это издание. В то же время я оставил многие другие фрагменты, относящиеся к тому периоду, хотя сегодня они кажутся мне утрированными и глуповатыми. По сути дела, это были философствования юноши, столкнувшегося с реальной жизнью, вернее, с тем, что он тогда принимал за нее, и ощутившего вкус свободы; они были естественны для того, кто вырос в том обеспеченном замкнутом социальном кругу, где родился я, и кто воспринимал мир сквозь искаженную призму пустых фантазий и романов. В этих моих суждениях выразился протест против воззрений и предрассудков среды, которая меня воспитала. Я посчитал бы нечестным скрывать от читателя свои прошлые заблуждения. Моя первая записная книжка датирована 1892 годом, в то время мне исполнилось восемнадцать, и сейчас ни к чему изображать себя умнее, чем был тогда. Я вступал в жизнь несведущим и наивным, восторженным зеленым юнцом.

Мои записные книжки — это пятнадцать пухлых томов, но после всех сокращений я свел их в одну книгу, не превышающую по объему традиционный роман. Надеюсь, читатель сочтет это достаточным оправданием для публикации. Я не печатаю свои дневники полностью, поскольку не столь самоуверен, чтобы каждое свое слово

считать достойным увековечения. И все же я предлагаю свои заметки вниманию читателя, так как меня самого всегда занимали вопросы литературного мастерства и психология творчества; попадись мне в руки такая же книга другого автора, я раскрыл бы ее с живейшим любопытством. По счастливому совпадению, что интересовало меня, часто оказывалось интересным и для множества других людей. Когда я решил стать писателем, я и не надеялся на такую удачу и впоследствии никогда не переставал ей удивляться. Хочется верить, что мне повезет и на сей раз и читатели почерпнут из моих записок нечто полезное для себя. С моей стороны было бы дерзостью решиться на такую публикацию в самом разгаре литературной деятельности. Мой поступок могли бы расценить как желание возвеличить себя и принизить своих коллег-писателей. Но теперь я состарился и вышел из игры. Удалившись от суеты, я мирно устроился на книжной полке. Все мои честолюбивые планы давно осуществлены. У меня нет желания ни с кем соперничать, и дело не в том, что я не вижу достойных противников; просто я уже сказал все, что хотел, и могу уступить другим свое скромное место в литературном мире. Ныне, когда я достиг всего, о чем мечтал, мне больше пристало помолчать. Мне говорят, что если писатель в наши дни не напоминает публике о себе новыми книгами, он обречен на забвение, и я не сомневаюсь, что так оно и есть. Ну что ж, я к этому готов. Когда в «Таймс» появится извещение о моей кончине и все скажут: «Надо же, а мы думали, он давно умер», я, став тенью, тихо посмеюсь.

Стиль Мэтью Арнольда[1]. Совершенная форма для выражения мысли. Сама ясность, простота, строгость. Он подобен плавному течению прозрачной реки — порой даже слишком безмятежному. Если сравнивать стиль с хорошо сшитым костюмом, в котором нет ничего броского и который как нельзя лучше соответствует случаю, то стиль Арнольда следует признать безупречным. Он не лезет в глаза и ничем — ни вычурной фразой, ни затейливым эпитетом — не отвлекает внимания от сути. Когда

[1] Арнольд Мэтью (1822—1888) — английский поэт и критик, автор известного эссе «Культура и анархия» (1869).

глубже вникаешь в него, видишь, насколько продуман строй фразы, как гармоничен, изящен и благороден ритм, как точно найдено каждое слово, и с некоторым удивлением замечаешь, что столь выразительный эффект достигнут с помощью простых обиходных слов. Под пером Арнольда все обретает утонченность. Так благовоспитанная, образованная дама весьма преклонных лет, бурная молодость которой давно в прошлом, вроде бы и кажется старомодной, но столь изысканна в манерах, остроумна и полна жизненных сил, что все забывают о ее возрасте. Однако несравненный в передаче иронии и тонкого юмора, превосходный в описаниях, прекрасно демонстрирующий слабость доводов оппонента, такой стиль предъявляет повышенные требования к содержанию. Он беспощадно обнажает логическую несостоятельность умозаключения или примитивность мысли. Его порой вызывающая нагота обескураживает. Это больше метод, чем искусство. Я, как никто, могу представить, какого титанического труда стоила эта благозвучная холодная отточенность. Утверждение, что из всех достоинств в искусстве простота дается с наибольшим трудом, стало уже банальностью, но порой в строгих периодах арнольдовской прозы угадывается неослабное усилие, принужденность, которой он связал себя, дабы избранная однажды манера письма вошла в его плоть и кровь. Говоря это, я вовсе не хочу умалить его достоинств. Но я не могу отделаться от ощущения, что после долгого тяжкого пути к вершине мастерства стиль Арнольда стал едва ли не автоматическим. Напротив, о стиле Патера такого не скажешь. Видимо, дело в том, что его слог, построенный на красочных цветистых образах, богатых метафорах, требовал постоянной изобретательности. Всего этого не найти у Арнольда; его словарь небогат, строй фразы однообразен; простота, к которой он так стремился, держала в узде воображение. О чем бы Арнольд ни писал, он оставался верен своему стилю. Возможно, такое постоянство стилистической манеры Арнольда, наряду с его классицизмом, явилось причиной того, что его прозу нередко называли безликой. Но для меня стиль Арнольда столь же оригинален, как и стиль Патера или Карлейля. Он несет на себе яркую печать личности писателя — чуть женственной, вздорной, не чуждой назидательности, холодноватой, но все это искупается изумительным изяществом языка, живостью ума и безупречной изысканностью.

Впервые я еще мальчиком прочитал «Анну Каренину» в издании «голубой библиотеки»[1], не подозревая, что сам стану писателем. Роман оставил у меня смутные воспоминания, и когда много лет спустя я перечел его уже глазами профессионала как произведение художественной прозы, он показался мне недюжинным и новым, но аскетичным и скучноватым. Потом я прочитал «Отцы и дети» во французском переводе. В то время я совсем ничего не знал о России и не мог оценить этот роман по достоинству. Диковинные имена, незаурядность характеров придавали ему что-то романтическое, но, как во всех романах той поры, в нем чувствуется влияние французской литературы, и, во всяком случае, у меня он не вызвал большого интереса. Позднее, всерьез заинтересовавшись Россией, я прочитал другие романы Тургенева, но ни один из них не взволновал меня. На мой вкус, в возвышенном идеализме его романов было слишком много сентиментальности, а перевод не позволял мне почувствовать красоту стиля, который так восхищал русских, и я остался невысокого мнения о Тургеневе. Зато Достоевский (я прочитал «Преступление и наказание» в немецком переводе) завладел моим воображением и смутил мне душу. Он открыл мне неведомые глубины, и я зачитывался великими романами этого выдающегося русского писателя. Потом я прочитал Чехова и Горького. Горький не произвел на меня впечатления. То, о чем он писал, было экзотичным и чужим, но талант его не отличался глубиной: его произведения были вполне занимательны, когда он без прикрас изображал жизнь самых низов общества, но мне быстро наскучило читать о петроградских трущобах, а его размышления и философствования казались мне банальными. Литературный талант Горького неотделим от его корней. Он писал о пролетариате как пролетарий, а не как большинство буржуазных авторов, обращавшихся к этой теме. В то же время в Чехове я нашел душу, во многом близкую мне. Это был писатель в подлинном смысле слова, совсем не похожий на Достоевского, который, подобно стихиям природы, поражает воображение, вызывает восторг, повергает в ужас и наводит оторопь. Такой писатель, как Чехов, мог стать вашим близким другом. Я чувствовал, что только у Чехова можно найти ключ к пониманию этой загадочной России. Он писал на самые разные темы

[1] Дешевое массовое издание.

и прекрасно знал жизнь. Те, кто сравнивал Чехова с Ги де Мопассаном, скорей всего не читали ни того, ни другого. Ги де Мопассан – умелый рассказчик, создавший блестящие образцы новеллы – разумеется, о каждом писателе должно судить по его вершинам, – но он был в общем далек от реальной жизни. Его наиболее известные рассказы занимают вас как легкое чтение, и по зрелому размышлению вы понимаете всю их надуманность. Люди в изображении Мопассана – это комедианты на сцене, и переживаемые ими несчастья какие-то не взаправдашние трагедии марионеток. По его философии, жизнь убога и вульгарна. У Ги де Мопассана была душа сытого лавочника; его смех и слезы почерпнуты из рассуждений коммивояжеров, остановившихся в провинциальной гостинице. Он – достойный сын господина Омэ[1]. Напротив, читая Чехова, вы забываете, что перед вами художественное произведение. Мастерство, с каким написаны его рассказы, не бросается в глаза, и можно подумать, что так под силу написать каждому, только вот почему-то никто не пишет. Все произведения Чехова проникнуты глубоким душевным волнением, и он умеет заразить вас своим эмоциональным состоянием. Таким образом, читатель превращается в соавтора. К рассказам Чехова неприменимо затасканное понятие «куска жизни», поскольку оно подразумевает нечто вырванное из целого, а это меньше всего подходит к его прозе. Вам как бы между прочим рассказывают небольшой эпизод, но так, что вы можете ясно представить себе, что произойдет дальше.

Выше я был страшно несправедлив к Мопассану. Чтобы убедиться в этом, достаточно прочитать «Заведение Телье».

«Воскресение» – книга, обязанная своей славой имени автора. Вероучитель одержал в ней верх над художником, и на свет явился скорее трактат, чем роман. Сцены в тюрьме, этап осужденных на каторгу в Сибирь воспринимаются как неудачные иллюстрации к заданной идее. Но огромный талант Толстого не изменил ему и в этом романе. Картины природы нарисованы уверенной рукой; они реалистичны и в то же время полны поэзии. Никто

[1] Персонаж романа Г. Флобера «Госпожа Бовари», воплощение пошлости и либерального пустословия.

в русской литературе не умел лучше Толстого дать почувствовать аромат сельской ночи, жар полдня, благоговейное таинство рассвета. Его искусство создания образов не имеет себе равных. В Нехлюдове – хотя, возможно, он виделся автору немного другим, – с его чувственностью и религиозностью, с его неприспособленностью, сентиментальностью и неразумностью, робостью и упрямством, Толстой вывел широко распространенный тип русского человека. Впрочем, с чисто художественной точки зрения самое замечательное в романе – это многоликая галерея второстепенных персонажей. Даже те из них, кто появляется на одной странице и занимает всего несколько строк, нарисованы с такой зримой отчетливостью и во всем своеобразии своей личности, что не могут не вызвать изумления у любого писателя. В пьесах Шекспира большинство эпизодических персонажей вообще не индивидуализировано, драматург не дал им ничего, кроме имени и двух-трех фраз. Актеры, у которых на это безошибочное чутье, расскажут вам, каких огромных усилий стоит превратить этих марионеток в живых людей. У каждого персонажа Толстого свой неповторимый характер, своя судьба. Дотошный исследователь мог бы восстановить их прошлое и предсказать их будущее, несмотря на всю эскизность их образов.

Писатель должен постоянно изучать людей, но, к моему огорчению, мне подчас надоедает это занятие. Оно требует адского терпения. Разумеется, встречаются люди со столь ярко выраженной индивидуальностью, что они сразу раскрываются перед вами во всей полноте, точно картина художника. Это «характеры», яркие, исключительные личности. Порой они с явным удовольствием демонстрируют свою чудаковатость, словно хотят повеселить себя и вас заодно. Но таких людей немного. Они выделяются на общем фоне и, как всякое из ряда вон выходящее явление, имеют свои преимущества и недостатки. В них есть колоритность, но мало правдивости. Совсем иное дело – изучать заурядного человека. Он поразительно безлик. Вот он стоит перед вами со своим собственным характером, со множеством особенностей, но вы видите его как бы «не в фокусе», и контуры расплываются. Он сам не знает себя, так что же он может рассказать о себе вам? Хотя он и говорлив, но в речах его мало смысла. Он может владеть не-

сметными сокровищами, но скрыты они тем надежнее, что он и не подозревает об их существовании. Если вы хотите создать человека, изъяв его из этого скопища теней, подобно тому, как скульптор высекает статую из камня, вам нужно запастись временем, терпением, китайским упорством и еще дюжиной других качеств. Вы должны часами терпеливо выслушивать его, пока он пережевывает чужие мысли, в ожидании, когда наконец оговорка или небрежно брошенная фраза не раскроет вам его истинное лицо. Вот уж действительно, для того чтобы узнать людей, нужно интересоваться ими ради них самих, а не ради себя, и тогда вы будете внимательно вслушиваться в то, что они говорят, не претендуя на большее.

Внешний облик. Описать внешность героев — непростая задача для романиста. Конечно, можно, не мудрствуя лукаво, перечислить все приметы персонажа — рост, фигуру, овал лица, форму носа и цвет глаз. Это можно сделать сразу, а можно постепенно, по мере необходимости, привлекая внимание читателя к какой-либо характерной черте своего героя при новых поворотах сюжета, и добиться нужного эффекта. Можно набросать портрет при первом же знакомстве читателя с новым действующим лицом, а можно не торопиться с этим и сначала заинтриговать читателя. Но как бы то ни было, я сомневаюсь, что читатель получит ясное представление о внешности особы, созданной фантазией писателя. Старые мастера всегда скрупулезно описывали облик своих героев, но если бы читатель встретился в жизни с человеком, портрет которого ему так старательно изображали, думаю, он не узнал бы его. По-моему, читая описания внешности, мы редко рисуем в своем воображении какой-то определенный образ. Мы можем зримо представить себе, как выглядели знаменитые литературные герои, только когда иллюстратор заставит нас увидеть их своими глазами. Так, Физ показал нам мистера Пиквика, Тенниел — Алису. Простой перечень примет и особенностей внешности, разумеется, скучен, и многие авторы попытались использовать метод импрессионистических описаний. Они вообще пренебрегали фактурой и рисовали портреты своих персонажей широкими мазками, яркими цветовыми пятнами и полагали, что если они двумя-тремя лаконичными фразами сообщат вам, что,

например, поразило впечатлительного наблюдателя в облике данного персонажа, то в вашем воображении возникнет соответствующий образ. Такие описания нередко покажутся вам более занятными, чем скучный перечень носов и усов, но не более того. По-моему, броской эффектностью таких портретов автор часто пытается скрыть то, что у него самого нет ясного представления об облике человека, созданного его воображением. Он просто пасует перед трудностями. Некоторые писатели, похоже, не отдают себе отчета, какое важное значение имеет внешность. Они, наверное, не подозревают, что она во многом формирует характер. Человек ростом пять футов и семь дюймов воспринимает мир совсем не так, как тот, у кого рост шесть футов и два дюйма.

Воображением человек пытается возместить себе невозможность получить полное удовлетворение от жизни. Извечная необходимость подавлять многие врожденные инстинкты обходится ему нелегко. Не достигнув почестей, славы, любви, он пытается ублажить себя, дав волю фантазии. Он бежит от действительности в выдуманный рай, туда где он господин, для которого нет ничего недоступного. Потом он тщеславно приписывает этой умозрительной способности своего сознания исключительную ценность. Творческий дар воображения представляется ему вершиной человеческой деятельности. И все же жить фантазиями — значит быть банкротом, ибо это признание своего поражения перед жизнью.

Материал романиста. По мере того как романист расширяет свои познания о мире, в котором он черпает темы для своих произведений, и все глубже постигает законы его жизнедеятельности, по мере того как он овладевает всеми секретами литературного мастерства, ему угрожает опасность утратить интерес к тому многообразию жизни, которое питает его творчество. Если с возрастом к романисту приходит умудренность или пресыщенность и ему уже нет дела до того, что волнует бóльшую часть человечества, то с ним все кончено. Романист должен сохранять по-детски наивную веру в важность вещей, которым здравый смысл не придает значения. Романисту нельзя до конца взрослеть. И даже в старости ему следует живо интересоваться вещами, вроде бы уже

чуждыми его летам. Пятидесятилетнему человеку нужен особый склад ума, чтобы всерьез описывать страстную любовь Эдвина к Анджелине[1]. В том, кто постиг тщету суеты людской, романист умер. Нередко писатели, почувствовав это в себе, теряются, и замечаешь, как они пытаются найти выход из этой ситуации: хватаются за новые темы или дают волю фантазии, а когда они могут освободиться от груза прошлого и порвать путы реальности, они с беспощадной иронией отрицают то, о чем писали раньше. Так, Джордж Элиот и Г.-Дж. Уэллс, забросив соблазненных девиц и влюбленных клерков, обратились к социологии; после «Джуда Незаметного» Томас Гарди написал «Династов», а Флобер, покончив с любовными переживаниями сентиментальной провинциалки, устремился к жестокой правде «Бувара и Пекюше».

Произведение искусства. Наблюдая за зрителями на концерте или в картинной галерее, я порой спрашиваю себя, какое воздействие оказывает на них произведение искусства. Бесспорно, оно нередко доставляет людям глубокое наслаждение, но я не знаю, какой след оставляет в человеке эстетическое переживание, а если оно не побуждает его к действию, то грош ему цена. В таком случае искусство только средство развлечения или бегства от жизни. К нему обращаются за отдохновением после трудов праведных, в коих люди видят единственное оправдание своего существования, или за утешением, если жизнь обманула их ожидания. Это как кружка пива для рабочего во время короткой передышки в его тяжелом труде или стакан джина для проститутки, дающий ей краткий миг забвения. Искусство ради искусства — все равно что джин ради джина. Дилетант, услаждающий себя пустым созерцанием художественного произведения, ничем не лучше пьяницы. В сущности, такое отношение продиктовано пессимизмом. Если жизнь — это вечная борьба за существование или тупик отчаяния, то что еще можно искать в искусстве, как не наслаждения или забвения? Пессимист отвергает действительность, а художник принимает ее такой, как она есть. Эстетическое переживание имеет ценность лишь в том случае, если оно воз-

[1] Сентиментальные любовники, персонажи баллады английского писателя О. Голдсмита «Пустынник» (1765); он также использовал эту балладу в своем романе «Векфильдский священник» (1766).

действует на природу человека и таким образом вызывает в нем активное отношение к жизни. Тот, на кого искусство оказывает такое воздействие – глубоко творческая личность. Художник воспринимает произведение искусства не только чувствами, но и разумом, поскольку переводит чувство на язык мысли, когда осмысляет свои собственные задачи, и для него мыслить – значит действовать. Но я не хочу сказать, что только художники, поэты и музыканты могут творчески воспринимать произведение искусства. Это значило бы крайне сузить его значение. К художникам я отношу тех, кто предан самому сложному, самому забытому и важнейшему из всех искусств – искусству жить.

Печешься о стиле. Оттачиваешь слог. Усиленно добиваешься простоты, ясности и выразительности. Бьешься над ритмом, гармонией. Читаешь фразу вслух, чтобы выверить ее звучание. Лезешь из кожи вон. А между тем четыре величайших романиста в истории человечества – Бальзак, Диккенс, Толстой и Достоевский – никогда не задумывались о том, каким они пишут стилем. Значит, если писатель умеет рассказывать истории, создавать характеры, сочинять интригу и если он вкладывает душу в свое произведение, то совершенно неважно, какой у него стиль. И все же стоит писать хорошо, а не скверно.

## ИЗ «БИБЛИОТЕЧКИ ПУТЕШЕСТВЕННИКА»

### ВСТУПЛЕНИЕ

Есть люди, которым не дано понять прелесть карточной игры. Их можно только пожалеть, представив, что ждет их в будущем, когда увянет молодость и на склоне лет из актеров, разыгрывающих комедию жизни, они превратятся в ее зрителей. Любовь — удел молодых, и нежная привязанность — слабое утешение для остывающего сердца. Чтобы заниматься спортом, нужно здоровье, а бизнес требует кипучей энергии. Но если вы знаете толк в бридже, то, поверьте, в старости вам не грозит скука. В любом возрасте карты доставят вам бесконечное удовольствие, в часы досуга отвлекут от забот и станут своего рода гимнастикой ума. Глубоко заблуждается тот, кто утверждает, что лишь глупцы убивают время за картами. Он и не подозревает, какая нужна сосредоточенность, быстрота реакции и рассудительность, какое психологическое чутье, чтобы с блеском провести трудную партию. Хороший игрок свято верит в свою интуицию, не меньше, чем господин Бергсон[1], только называет ее удачей. У виртуозного игрока такой же уникальный дар, как у поэта: им нельзя стать, им нужно родиться. Если вы хотите узнать человеческую природу, понаблюдайте за поведением партнеров, и вы получите

[1] Бергсон Анри (1859—1941) — французский философ-идеалист, представитель интуитивизма и «философии жизни».

неисчерпаемый материал для изучения. Мелочность и великодушие, осмотрительность и безрассудство, хладнокровие и робость, слабость и сила — все эти человеческие качества у каждого по-своему раскрываются за ломберным столом, когда, захваченные игрой, люди забывают о привычных масках. Редко попадется столь скрытный по натуре партнер, о котором после нескольких робберов не узнаешь самого сокровенного. Ломберный стол — прекрасная лаборатория для изучения человечества. Бедняги, ничего не смыслящие в картах, брюзжат, что карты — пустое времяпрепровождение, но разве доставившее нам столько удовольствия развлечение не стоит потраченного времени? Кроме того, в сутках двадцать четыре часа, а в неделе семь дней, и далеко не все это время мы проводим с пользой для себя. Замечу, кстати, что даже у этих ворчунов всегда найдется засаленная колода карт, и если вы незваным нагрянете к ним, то, вполне вероятно, застанете их за пасьянсом, а не за чтением великих произведений литературы, дающих пищу уму, и не в душеспасительных медитациях. Если вы спросите у них совета, как лучше проводить свободное время, то непременно услышите в ответ — за беседой. Ибо сами они — большие любители поговорить. Они сетуют, что искусство беседы ныне утрачено, и объясняют это повальным увлечением игрой в бридж. Действительно, популярность бриджа привела к тому, что у наших болтунов заметно поубавилось слушателей, да и редко теперь встретишь мастеров вести беседу, настоящих виртуозов этого дела. Впрочем, у кого в наше время хватит терпения снести тиранию этих говорунов, ибо для них вся беседа сводилась к собственному монологу, прерывать который никому не дозволялось. Мне кажется, нам куда приятнее читать высказывания доктора Джонсона[1] в изложении Босуэлла, чем было их выслушивать его современникам. Рассказывают, что когда у Малларме по вторникам, столь прославленным литературной молвой, собирались поклонники его таланта, хозяин дома, стоя у камина, рассуждал на разные темы среди полного молчания внимавших ему слушателей. Судя по рассказам современников, беседы с Анатолем Франсом отнюдь не были похожи на оживленный обмен

[1] Джонсон Сэмюэл (1709—1784) — английский критик, лексикограф, эссеист. Личность Джонсона запечатлена его другом Дж. Босуэллом в книге «Жизнь Сэмюэла Джонсона».

мнениями. Пожалуй, такого рода общение не лишено пользы и даже может доставить интеллектуальное удовольствие, но едва ли было приятным развлечением. Подобные беседы со своими кумирами могли выдержать разве что благоговейные поклонники, и, к счастью, нам, англичанам и американцам, не свойственно преклонение перед знаменитостями. В то же время в англоязычных странах разговор в светской гостиной, как правило, не отличается блеском остроумия и глубиной мысли. Он вращается вокруг одних и тех же излюбленных тем — слабости наших ближних и последние новости. Мы не склонны изливать перед всеми душу, рассуждать о Боге и бессмертии, а искусство и литература редко вызывают у нас столь горячий интерес, чтобы спорить о них до хрипоты. Хорошая музыка воспринимается нами лишь как аккомпанемент, под который легко льется беседа. А уж если собирается пестрая компания, то после обмена общими фразами любители карточной игры только и думают как бы побыстрей сесть за ломберный стол; если же надежды на это нет, то мы украдкой поглядываем на часы, чтобы, выждав время, улизнуть, не нарушая приличий. Наверное, для развлечения гостей, не признающих карты, и придуманы игры, ставшие настоящим проклятием гостиных — все эти «чем дело кончилось», «слова» и тому подобное. Бывают еще любители изощренных пыток над ближними, которые заставляют вас сочинять стишки на предложенные темы. Подобные развлечения, несомненно, свидетельствуют о том, что наказание скукой может доставлять какое-то извращенное удовольствие.

Из всех способов такого времяпрепровождения самый невыносимый — это игра в ситуации. Вообразите, что произошла катастрофа, вы можете спасти только одного человека и должны выбрать между ребенком, красивой девушкой и знаменитым ученым; кому бы вы отдали предпочтение? Другой пример: если бы вам пришлось провести остаток дней на необитаемом острове и вы могли взять с собой только двенадцать книг, какие бы вы выбрали? Мне вспомнился этот вопрос, когда я начал работать над антологией, которой предпослано данное вступление. Разумеется, этот вопрос не подразумевает желание выяснить ваши литературные пристрастия, поскольку в данном случае от вас требуется говорить первое, что придет в голову. Почти все, естественно, называют Библию и пьесы Шекспира. Я дважды читал Библию от корки до корки и не горю желанием пере-

читывать ее в третий раз, но нельзя отрицать, что в ней заключено глубокое содержание и на необитаемом острове такая книга была бы не лишней. То же самое с Шекспиром. У него есть пьесы, которые в обычных обстоятельствах никто не стал бы читать второй раз, но в то же время нет таких произведений, которые нельзя было прочитать один-два раза в год при отсутствии иного чтения. После Библии и Шекспира выбирать уже труднее, и дальше каждый отвечает по-своему. Здесь не менее важен вопрос количества, и поэтому предпочтительнее запастись томиком Вордсворта, чем полным собранием сочинений Китса. Кроме того, не забывайте, что вам придется перечитывать одно и то же по двадцать, пятьдесят или сто раз. Подавляющее большинство книг не стоит того, чтобы их читали более одного раза, но все же есть немало достойных повторного прочтения; а вот книги, к которым хочется возвращаться снова и снова, можно пересчитать по пальцам. Я знал человека, который в течение тридцати лет обязательно перечитывал раз в год «Записки Пиквикского клуба», но это не помешало ему в конце концов умереть от цирроза печени.

Отбирая произведения для данного сборника, я вовсе не рассчитывал на того, кто спит и видит, когда судьба забросит его на необитаемый остров. Моя цель скромнее. Я спросил себя, какие произведения выбрал бы я, если бы мог взять с собой только одну книгу, отправляясь поездом из Нью-Йорка в Сан-Франциско или на грузовом пароходе через Атлантический океан. Я не собираюсь утомлять читателя подробным изложением причин выбора того или иного названия, но мне хотелось бы, чтобы он позволил мне объяснить, какие задачи я ставил перед собой. Я не критик и не литературовед. Несомненно, они сделали бы совсем другой выбор. Если бы издатели хотели, чтобы в этой книге отразились чутье критика и широкая начитанность ученого, то, разумеется, меня не пригласили бы в составители. Я профессиональный писатель. Я много читал и чтобы расширить свое образование, и для удовольствия, и с тех пор, как я вышел из детского возраста, в моем чтении всегда подсознательно проявлялись мои профессиональные склонности. Одно время я проглатывал все подряд, но потом на протяжении многих лет читал мало и преимущественно то, что имело непосредственное отношение к моей работе. Разумеется, я так и не добрался до многих прекрасных книг. Возможно, читатель будет разоча-

рован, не найдя здесь то, что ожидал увидеть. Меня всегда больше интересует личность самого писателя, чем его книги. Я слежу за тем, как писатель ищет способы выразить себя, пробует то одну манеру письма, то другую. Когда же он создал произведение, в котором сказал о себе все, когда достиг того, к чему стремился много лет, я теряю к нему интерес. И если он подарил мне свою книгу, то читаю ее только из вежливости, чтобы не обидеть его, а не потому, что мне интересно. Иногда мое неудовлетворенное любопытство заставляет меня читать одну за другой книги какого-нибудь автора, а порой мне бывает достаточно одной или двух. Их автор может создать еще полсотни шедевров, но жизнь коротка, и все хорошие книги на свете не прочесть, поэтому я без сожалений уступаю другим удовольствие наслаждаться его произведениями. Вполне возможно, что отобранное мной — не лучшее в творчестве этих писателей. Вполне возможно, что с тех пор они написали книги более достойные внимания, но они мне неизвестны. Все отобранные мной авторы, по сути дела, современники. Трудно судить о поколении, к которому не принадлежишь сам. Мало кто из писателей, властителей умов в годы моей молодости, волнуют меня сегодня, но даже в то время я относился к ним с явно неподобающим критицизмом. Начинающему литератору простительна несправедливость по отношению к маститым. Ведь они занимают то место под солнцем, которое, по его мнению, должно принадлежать молодым. Но когда он судит о них с пренебрежением, движет им не только зависть. Дело в том, что старики пишут о нравах и обычаях того общества, гнетущее воздействие которого они с юности испытывают на себе. Всем своим существом восстает он против выраженного в их произведениях отношения к жизни, против их философии. Они реалисты, а он романтик, или наоборот. Ему еще не дано понять, что пройдет совсем немного времени, и его жизненная философия будет казаться столь же скучной и устаревшей, как та, что сегодня возмущает его нравственное чувство. Когда тебя оттесняют на второй план, немудрено не заметить никаких достоинств у своих соперников. В глубине души я всегда сочувствовал Джорджу Краббу[1], ко-

[1] Крабб Джордж (1754—1832) — английский поэт последнего периода сентиментализма. В. Скотт называл его «английским Ювеналом».

торый считал поэзию Байрона, Вальтера Скотта, Китса и Шелли полнейшей чепухой, и, возможно, он был не так уж далек от истины. По крайней мере в отношении одного из них, а то и двух, он был абсолютно прав. По-моему, это может быть своего рода проверкой для писателя: если он не видит ничего хорошего в произведении, которое хвалят авторитетнейшие критики, то его час пробил, ему остается только прикрыть лавочку и, подобно вольтеровскому Кандиду, возделывать свой сад. Писателю опасно ограничивать себя раз и навсегда избранным стилем, и я всегда присматривался, хотя и исподволь, к успехам коллег, стараясь понять, чему я могу научиться у них. Однако за те сорок лет, что я постигал тайны ремесла, многих писателей превозносили как мастеров пера, но после недолгой славы их предавали забвению, которое почему-то всегда называют заслуженным, и я стал скептиком. Теперь, когда появляется очередной гений, я выжидаю год или два и лишь потом начинаю знакомиться с его произведениями. Таким образом, я обнаружил, что на удивление много книг вообще не стоит читать. Вот почему эта антология вовсе не претендует на то, чтобы представить панораму английской литературы за последние тридцать лет. Это произвольное собрание произведений, когда-то прочитанных мной и оставивших у меня глубокое впечатление. Я ограничился английской литературой отчасти потому, что знаю ее лучше, чем американскую, но еще и потому, что это позволяет мне создать хотя бы иллюзию единства, завершенности, насколько это возможно в таком сборнике. Однако главная причина в том, что американская литература последних тридцати лет отличается небывалым разнообразием, прежде всего в жанре рассказа, который особенно близок мне, а также в жанре развлекательного романа, не слишком богато представленного в Англии; признаюсь, я не справился бы с таким обилием материала. Я не смог бы уместить в рамках одной книги даже половину того, что хотелось бы. Перечитав отобранное мной, я еще раз убедился, что здесь все достойно внимания читателя. Приступив к работе, я составил предварительный список произведений, представляющих, на мой взгляд, интерес, но затем, пролистав их, я понял, что на многое теперь смотрю другими глазами. Я вдруг сделал неожиданные открытия. Рассказы, некогда поразившие меня своим глубоким смыслом, теперь казались претенциозными, а те, над которыми я когда-то весело смеялся, просто

# Личность

*Пять обликов на жизненном пути*

*Студент*

*Между медициной и литературой*

*Преуспевающий драматург*
*(портрет кисти Джералда Келли)*

*Признанный писатель*

*Старый мэтр*

**Дом англичанина – его крепость**

*На родине (дом дяди Моэма, где прошли отроческие годы писателя)*

*...и на континенте (вилла «Мориск» на Лазурном Берегу)*

**«В начале жизни школу помню я...»**
*(А. С. Пушкин)*

*На заре (ученик «Киндз Скул»)*

*... и на закате (открытие Моэмовской библиотеки в «Кингз Скул», 1961)*

**Два лика успеха**

*Цилиндр (портрет модного драматурга, известный под названием «Насмешник», кисти Джералда Келли)*

*...и шляпа (фотография 1929 г.)*

**С великими и малыми мира сего**

*Дружба У.-С. Моэма с Уинстоном Черчиллем продолжалась долгие годы*

*Со швейцаром лондонской гостиницы (после чествования у королевы Елизаветы II в связи с восьмидесятилетием писателя)*

**В кругу родных и близких по духу**

*С дочерью Лизой и секретарем Джералдом Хэкстоном (1941)*

*С Жаном Кокто на вилле «Мориск»*

*С женой Сейрой*

глупыми. Стихотворения, прежде волновавшие меня, ныне не задевали в душе никаких струн, а эссе, которые вчера были так интересны и будили мысль, сегодня выглядели тривиальными. Многих старых друзей я отправил в мусорную корзину, хотя и не без чувства сожаления. Чтобы добрый читатель не счел меня бессердечным, спешу пояснить, что выразился фигурально. Просто-напросто я уложил эти книги в большой чемодан и отправил их в местную больницу.

Один мой знакомый, блестящий редактор, часто повторяет: я средний американец, и то, что интересно мне, заинтересует и моего читателя. Факты подтвердили его правоту. На протяжении почти всей своей жизни я с грустью сознавал, что меня не назовешь средним англичанином. Я говорю это без тени самодовольства, поскольку, на мой взгляд, нет ничего лучше, чем быть похожим на других. Это единственный способ обрести счастье, и покривит душой тот, кто станет утверждать, будто человеку мало простого счастья. Самые замечательные писатели были обыкновенными людьми, испытывали те же чувства, что и все мы, и именно поэтому (и еще благодаря своему таланту) они показали нам человека с такой достоверностью и пониманием. Писатель не сможет правдиво изображать людей, если он не способен думать и чувствовать, как его герои. Конечно, было немало прекрасных писателей, которые представляли собой отклонение от нормы в том или ином смысле, и они создавали произведения неповторимые и оригинальные. Хотя читать их порой более увлекательно, чем писателей-классиков, они все же не достигли вершины Олимпа. По-моему, роман «Грозовой перевал» более интересен, чем «Дэвид Копперфилд», но у меня нет сомнений, какой из них является более значительным произведением литературы. По воле случая я родился и рос во Франции, одновременно учил английский и французский, и потому с детства усвоил два разных жизненных уклада, два представления о свободе, два мироощущения, и это помешало мне осознать себя представителем определенного народа с его национальными чувствами и предрассудками, а именно они питают ту национальную общность, которая делает возможным взаимопонимание. Слабое здоровье и нервозность отдалили меня от окружающих. Среди сверстников я чувствовал себя чужаком. В толпе, охваченной единым порывом, когда сердца стучат в унисон, я с тоской замечал, что мое сердце бьется по-преж-

нему спокойно. Я всегда испытываю чувство страшной неловкости, когда «голоса взмывают ввысь, сливаясь в общей песне», как пишет Зигфрид Сассун[1] в одном из своих самых волнующих стихотворений,— читатель найдет его в этой «Библиотечке». На Новый год, когда все, взявшись за руки и покачиваясь, точно няня, убаюкивающая дитя, вдохновенно поют «Забыть ли радость прежних лет», все мое содрогающееся существо шепчет: дада, забыть. Именно поэтому я не могу утверждать, что мой выбор удовлетворит среднего читателя, у меня нет уверенности, что раз эти произведения нравятся мне, то и читателя они не оставят равнодушным. Но если вам нравлюсь я, то и они будут вам по душе, а коли не нравлюсь, то и от них вы равнодушно отвернетесь. Хотя мне и чужды многие довольно распространенные предрассудки, я, естественно, не свободен от каких-то собственных предубеждений, их заметит любой читатель этой книги. Повторяю, я писатель и оцениваю отобранные мной произведения как профессионал. В том и разница между критиком и писателем, что хороший критик соотносит произведение литературы с неким эталоном совершенства и, стараясь проникнуть в замысел автора, судит беспристрастно о результатах его труда. Мало кто из писателей способен быть столь же объективным. Какой бы замечательной ни была книга, нам трудно увидеть в ней неоспоримые достоинства, если она не созвучна тому, что пишем мы сами или могли бы написать. Недавно опубликована работа Э.-М. Форстера[2] «Аспекты романа». В одном своем романе я позволил себе съязвить в его адрес, но мистер Форстер отличается широтой взглядов, великодушием и чувством юмора. По-моему, он не обиделся на мою шутку, поскольку любезно написал мне, что ему понравился роман. Что касается его книги, то она написана прекрасно и представляет несомненный интерес не только для романистов, но и для любителей литературы. Я сейчас вспомнил об этой работе, поскольку хочу сказать, что, познакомившись с ней, умный и внимательный читатель мог бы безошибочно определить, какого рода романы должен

---

[1] Сассун Зигфрид (1886—1967) — английский поэт, прозаик, представитель так называемой «окопной поэзии» 20-х гг. Приведена первая строка стихотворения «Все пели».

[2] Форстер Эдвард Морган (1879—1970) — английский прозаик, примыкавший в 20-х гг. к группе «Блумзбери»; автор известного романа «Поездка в Индию» (1924).

писать ее автор. Э.-М. Форстер придает большое значение разработке характеров, и сегодня едва ли кто может сравниться с ним в искусстве создания образов, но он пренебрегает сюжетом, поскольку, позволю себе заметить, сюжет ему явно не дается. Я убежден, что если бы Форстер с его прекрасным английским языком, умением создавать содержательные, глубокие и живые образы людей, с его даром сопереживания и чувством юмора, с его лиричностью снизошел бы до разработки добротного сюжета, то он создал бы роман, который принес бы его выдающемуся таланту всеобщее признание. У меня несколько иные взгляды на роман. В «Библиотечку путешественника» я включил только такие произведения, которые с радостью написал бы сам. Разумеется, я прекрасно понимаю, что есть темы, за которые мне и не стоит браться, мне не хватит на них таланта. Когда я был молодым, в минуту отчаяния я бил кулаками по письменному столу и кричал: «Господи, почему у меня так мало мозгов!» Теперь же, хотя я далек от самодовольства, я научился обходиться тем, что имею. Подобно тому как существуют картины, понятные только художникам, так и некоторые книги могут оценить лишь писатели. Но есть еще и книги читателей. От таких книг удовольствие получает только читатель, а писатель, зная, по какому рецепту они состряпаны, старается избегать их. Рецепт этот прост до примитивности. Ясно, что автор не слишком утруждал себя. Нелепо ждать от жонглера восторгов при виде ребенка, играющего с мячом. Правда, среди таких романов встречаются сделанные мастерски, они написаны с искренним чувством и берут за душу. Но когда мне попадается роман, в котором старик, чаще всего из низов общества, женат на молодой женщине, и у него есть сын или помощник на ферме, я прихожу в уныние. Мне заранее известно, как будет развиваться действие со всеми его кульминационными сценами. Такого рода книги обычно хвалят за «силу» образов. Но, по-моему, в них не больше «силы», чем в сценах светского чаепития или, скажем, в таком эпизоде, когда муж коваными сапогами до смерти избивает жену. Действие здесь подменяется условной схемой. Но последняя капля — это речь персонажей. Мне не нравится, когда деревенщина изрекает глубокомысленные сентенции. Любой романист средней руки знает, что так можно писать бесконечно, и втихомолку посмеивается над невзыскательной публикой, которую забавляет со-

вершенно примитивный юмор. Есть еще один вид литературщины, популярной у читателей. Эти книги пишутся главным образом критиками, склонными к беллетристике. В сочинении романов они видят отдых от серьезных трудов. Они образованны и владеют литературным языком. Им знаком так называемый полет фантазии. Схема, по которой они пишут свои романы, незатейлива. Пожилой литератор отдыхает в деревенской глуши; прогуливаясь по окрестностям, он встречает гнома и ведет с ним милые беседы на философские темы. Или другой вариант: молодой человек снимает квартиру в лондонском пригороде, прислуга оказывается сногсшибательной красоткой, ее речи полны такой невинности, что просто слезы навертываются на глаза; в доме живет еще один постоялец, разумеется, пожилой литератор, который очень мило философствует. В финале обычно кто-то умирает, и сцена прощания бывает особенно трогательной. Есть тут и картины природы, нарисованные тонкой кистью. В моей «Библиотечке» читатель не встретит образцов подобной литературы. Зато найдет юмор и высокие чувства. Только без сентиментальной чепухи.

Не встретит он и никакой дидактики. Как известно, за последние годы роман весьма расширил свои границы: он стал трибуной для выражения взглядов автора. Романисты превратились в политиков, экономистов, борцов за переустройство общества, в кого угодно. Теперь со страниц своих произведений они горячо ратуют в защиту того или иного правого дела. Их глубоко волнуют злободневные проблемы общества. Мне кажется, что здесь не обошлось без влияния русских романистов. Несомненно, русские писатели сказали в литературе новое слово, но в силу особенностей национальной культуры они тяготели к подчинению искусства социальным проблемам. Известно, что Чехова сурово осуждали за равнодушие к проблемам общества, а его защитники всячески опровергали эти обвинения. Достаточно было показать, что Чехов — художник, и этим все сказано, но они старательно выискивали у него главу или строку, на основании которой можно было доказать, что, например описывая русского крестьянина, автор преследовал глубоко гуманистические цели. Между тем романист, посвятивший себя социальным проблемам, рискует вдвойне. Во-первых, его взгляды вряд ли отличаются научной стройностью (будь у него способности к науке, он не стал бы романистом); во-вторых, проблемы, о которых он пишет, как

правило, преходящи. Кому интересен роман, посвященный обличению несправедливого закона после того, как парламент отменил его? Не помню, кто из критиков сказал, что великая поэзия рассказывает нам о превратностях судьбы человеческой – рождении и смерти, любви и ненависти, юности и старости. Позволю себе заметить, что великие романы говорят о том же самом. Я знаю, сегодня немодно высказывать мнение, что предназначение искусства в том, чтобы развлекать. Но что поделаешь, я действительно так считаю. За мудростью я обращаюсь к философам, историкам, ученым, и не ищу у романиста ничего, кроме развлечения. Кстати, здесь у меня неплохая компания единомышленников. Корнель (вслед за Аристотелем) считал, что единственная цель поэта – доставлять наслаждение своим слушателям, а изысканный и тонкий Расин не без язвительности утверждал, что первый закон драматического искусства – доставлять наслаждение, и все прочие служат той же цели. И разве не говорил мудрый Кольридж, что цель поэзии – наслаждение? Злосчастная фраза из пьесы Теренция[1], которую мало кто читал, привела к пагубным последствиям для романа. Разумеется, прекрасно, что романисты хотят объять весь мир, но это не означает, что к их суждениям стоит прислушаться. У моего дяди, священника, был викарий с очень неприятным голосом, он все рвался петь в церкви, и дядя сказал ему, что для пущей славы господней пусть он поет ему хвалу только в душе своей. Возможно, беллетристы, полные решимости наставлять нас и совершенствовать человечество, обратили внимание на то, как некий гонщик, который умеет быстрее всех в мире водить машину, недавно взобрался на трибуну, чтобы объяснить избирателям в одном большом округе, свободомыслящим людям, как им следует голосовать по вопросу, затрагивающему отношения между Британской империей и Индией. Иначе как вульгарностью не назвать подобные попытки представить себя экспертом по вопросам, в которых на самом деле ровным счетом ничего не смыслишь. Я не понимаю, почему бы писателю не довольствоваться

---

[1] Теренций Публий Афр (ок. 190–159 гг. до н. э.) – римский комедиограф, последователь традиций аттической комедии; для него комедия не средство развлечения, а средство познания жизни; оказал значительное влияние на европейскую драматургию Возрождения.

ролью рассказчика. Разве мало быть художником в своем деле?

Я читаю в газетах, что риторика снова входит в моду и известный составитель антологии (но менее известный как романист) даже работает над книгой, в которой будут представлены только образцы цветистого стиля. Я не стал бы читать подобную книгу. В поэзии, этой песне счастливой юности, допустима некоторая высокопарность, да и то в умеренных дозах, но в прозе, на мой взгляд, она совершенно неуместна. Составляя «Библиотечку», я постарался выбрать произведения, одно из главных достоинств которых — простота слога. В молодости, следуя тогдашней моде, я изо всех сил старался писать красиво. Я штудировал Библию, выискивал красивые фразы у преподобного Хукера [1] и переписывал кусками Джереми Тэйлора [2]. Я рылся в словаре редких эпитетов. Ходил в Британский музей и списывал названия драгоценных камней. Но потом я понял, что не способен писать высоким стилем. Я перестал мучить себя и попробовал писать так, как умел. Я стал учиться у Свифта. Кстати сказать, Библия оказала пагубное влияние на английскую прозу. Это бесспорно великий литературный памятник, но в конце концов он известен нам в переводе, и выспренность языка Библии, его пышная образность совершенно чужда английскому характеру. Долгое время я полагал, что проза Свифта — это тот идеал, подражая которому современный английский писатель может найти свой собственный стиль, и я до сих пор считаю, что в стройности свифтовской фразы есть неотразимое очарование. Однако сегодня язык Свифта кажется мне суховатым и однообразным, даже порой утомительным. Он напоминает человека, который никогда не повышает голоса, какие бы страсти его ни обуревали и какие бы страшные слова он ни произносил. Отчасти это действует угнетающе. Если бы я мог начать сначала, то, наверное, стал бы изучать стиль Драйдена [3]. Благодаря ему английская проза обрела современную форму. Он освободил язык от пут тяжеловесной риторики и превратил

---

[1] Хукер Ричард (1554—1600) — английский теолог, автор богословских трудов, оказал влияние на формирование английского литературного языка.

[2] Тэйлор Джереми (1613—1667) — английский проповедник, епископ; его произведения отличали простота и изящество стиля.

[3] Драйден Джон (1631—1700) — английский писатель и драматург, один из основоположников английского классицизма.

в прекрасный послушный инструмент, каким он и остался по сей день в своих лучших образцах. Драйден сочетал свифтовскую прямоту и ясность с музыкальной мелодичностью и разговорной легкостью, недостающими Свифту. К тому же Драйден обладал тем счастливым обаянием, которого начисто был лишен суровый настоятель. У Свифта английский язык течет, словно вода в канале под сенью аккуратных тополей; язык Драйдена подобен широкой реке, катящей свои воды под открытым небом. Никто в английской литературе не писал такой восхитительной прозой. Разумеется, язык живет и постоянно изменяется, и было бы нелепо сегодня пытаться писать, как Драйден. Однако его достижения остались достоянием английской прозы. На английском языке нелегко писать. Его грамматика настолько сложна, что даже первоклассные писатели подчас допускают грубые ошибки. Испытав различные влияния, он стал как норовистая лошадка, и управляться с ним непросто. Педанты отягощали его помпезностью. Клоуны превратили в цирковую арену, чтобы демонстрировать на ней шутовские трюки и жонглировать диковинными словечками. Краснобаи расточали богатства его словаря. Но его достоинства остались неприкосновенными. И я с чувством удовлетворения и гордости вижу их в творчестве многих писателей, украсивших этот том своими произведениями.

# УПАДОК И РАЗРУШЕНИЕ ДЕТЕКТИВА

*(Из сборника «Переменчивое настроение», 1952)*

## I

Когда после дня тяжких трудов у вас выдается свободный вечер и вы обшариваете глазами книжные полки в поисках, что бы такое прочесть, — какую книгу вы выберете: «Войну и мир», «Воспитание чувств», «Миддлмарч» или «По направлению к Свану»[1]. Если так, я восхищаюсь вами. Если же, стремясь не отстать от современной литературы, вы принимаетесь за присланный издателем душераздирающий роман о жизни перемещенных лиц в Центральной Европе или за роман, рисующий неприглядную картину жизни белой гольтепы в Луизиане, который купили, соблазнясь рецензией, я горячо одобряю вас. Но я ничуть на вас не похож. Во-первых, я перечел все великие романы три-четыре раза и не могу открыть в них ничего для себя нового; во-вторых, когда я вижу четыреста пятьдесят страниц убористого шрифта, которые, если верить аннотации на обложке, обнажат передо мной тайну женского сердца или измучат описанием ужасной жизни обитателей трущоб в Глазго (и заставят продираться сквозь их сильнейший шотландский акцент), я прихожу в уныние и снимаю с полки детектив.

---

[1] Роман Марселя Пруста (1871 — 1922), открывающий эпопею «В поисках утраченного времени» (1913).

В начале последней войны я оказался заточен в Бандоле, приморском курорте на Ривьере, причем, надо сказать, по вине отнюдь не полиции, а обстоятельств. Жильем мне тогда служила парусная яхта. В мирное время она стояла на якоре в Вильфранше, но морские власти велели нам убираться, и мы направились в Марсель. В дороге нас настиг шторм, и мы нашли пристанище в Бандоле, где имелось что-то вроде гавани. Частные лица были лишены свободы передвижения, и мы не могли поехать не то что в Тулон, но и за десять километров без специального пропуска, а его выдавали лишь после несносной волокиты, требовавшей заполнения всевозможных формуляров и представления кучи фотографий. И я поневоле сидел на месте.

Курортная публика, наводнявшая Бандоль летом, толпами покидала городок, и он приобрел потерянный, жалкий вид. Игорный дом, большинство гостиниц и магазинов закрылись. И тем не менее я отлично проводил время. Каждое утро в писчебумажном магазине можно было купить «Пети Марсейе» и «Пети Вар», выпить свое café au lait [1], ходить за покупками. Я узнал, где можно приобрести лучшее масло, кто лучше всего печет хлеб. Я пускал в ход все свое обаяние, чтобы заставить старую крестьянку продать мне полдюжины свежих яиц. С сокрушением я обнаружил, что из уймы, горы шпината после варки остается лишь жалкая кучка. Я лишний раз ужасался своему непониманию человеческой натуры, когда ларечник на рынке продавал мне переспелую дыню или твердый как камень камамбер (при этом трепещущим от искренности голосом заверяя меня, что сыр «à point» [2]), — ведь именно из-за его честного лица я сделался его постоянным покупателем. И всегда питала надежда, что в десять придут английские газеты, пусть недельной давности — все равно я жадно проглатывал их. В двенадцать по радио передавали последние известия из Марселя. Потом можно было пообедать, соснуть. Днем для моциона я гулял взад-вперед по набережной или смотрел, как мальчишки и старики (других мужчин в городе не осталось) бесконечно гоняли в boule [3]. В пять приходила «Солей» из Марселя, и я еще раз читал все те новости, которые вычитал поутру в «Пети Марсейе»

---

[1] Кофе с молоком (*фр.*).
[2] В самый раз (*фр.*).
[3] Здесь: шары (*фр.*).

и «Пети Вар». Потом я не знал, чем себя занять вплоть до половины восьмого, когда по радио снова передавали новости. После наступления темноты нельзя было и носа высунуть на улицу, и если хоть лучик света проникал наружу, пэвэошники, циркулировавшие по набережной, поднимали страшный крик, и приходилось немедля заделывать щелки. И тут уж ничего не оставалось, кроме как читать детективы.

Располагая таким неограниченным досугом, я должен был бы заняться самоусовершенствованием и приняться за чтение какого-нибудь памятника английской литературы. Я так и не прочел целиком «Упадок и разрушение Римской империи»[1], лишь наугад выхваченные там и сям главы, а я давно дал себе обещание когда-нибудь непременно прочесть этот труд, начиная с первой страницы первого тома и кончая последней страницей последнего. И вот он — посланный небом случай! Однако жизнь на парусной яхте водоизмещением в сорок пять тонн, при всей ее комфортабельности, довольно беспокойная. Дверь в дверь с моей каютой помещался камбуз, где матросы по вечерам стряпали себе ужин, гремя кастрюлями и сковородками, и во всеуслышание обсуждали свои интимные дела. Кто-нибудь из них врывался ко мне то за банкой супа, то за коробкой сардин, а то вспоминал, что пора завести мотор, иначе погаснет свет. Затем по трапу скатывался юнга — сообщить, что он поймал рыбу, и предложить мне отведать ее на ужин. Потом он же врывался накрыть стол. Шкипер с соседней яхты окликал матроса, и тот, громыхая башмаками, проносился над моей головой узнать, в чем дело. Между ними завязывалась оживленная беседа, которую я волей-неволей слушал, потому что оба орали во всю глотку. Читать внимательно — дело нелегкое. Гениальный труд Гиббона не заслужил, чтобы его читали в таких условиях, а я, должен признаться, не мог настолько воспарить духом, чтобы в такое время увлечься Гиббоном. Откровенно говоря, я не сумел бы назвать книгу, которую мне меньше хотелось бы читать, чем «Упадок и разрушение Римской империи»,— и оно к лучшему, потому что я не захватил ее с собой. Зато я захватил пачку детективов, которые я всегда мог обменять у владельцев

---

[1] Основной труд английского историка Эдуарда Гиббона (1737—1794) — подробное изложение политической истории Римской империи, начиная с конца II в. нашей эры.

яхт, качающихся на якорях борт о борт с нами, на другие или же приобрести сколько душе угодно в писчебумажном магазине, куда я ходил за газетами: там в них не было недостатка. За месяц, проведенный в Бандоле, я проглатывал по два детектива в день.

Конечно, мне и до этого доводилось читать подобного рода литературу, но никогда в таком количестве. В первую мировую войну мне случилось долго пролежать в туберкулезном санатории на севере Шотландии, и там я открыл для себя, что за наслаждение валяться в постели, какую при этом чувствуешь упоительную свободу от жизненных тягот и как она способствует полезным размышлениям и бесцельным мечтаниям. И с тех пор, едва мне удается уговорить мою совесть, я ложусь в постель. Насморк — удручающая болезнь, она решительно ни в ком не вызывает сочувствия. При встрече знакомые поглядывают на вас с тревогой вовсе не потому, что опасаются, не перейдет ли ваш насморк в воспаление легких и не приведет ли оно к смертельному исходу, отнюдь нет, а из боязни заразиться. В их взглядах читается плохо скрытая неприязнь: как вы смеете подвергать их такой опасности. Вот отчего я, стоит мне простыть, незамедлительно ложусь в постель. Аспирин, грелка, ромовый пунш на ночь, полдюжины детективных романов, и я во всеоружии — готов помужествовать с болезнью, не требующей особого мужества.

Я прочел не одну сотню детективных романов, как хороших, так и плохих, и должен сказать, что бросал на полдороге лишь отъявленно плохие, но я всего-навсего дилетант и на большее не претендую. И хотя я рискнул представить на суд читателя пришедшие мне на ум соображения о литературе детективного жанра, мне ясна вся их уязвимость.

Прежде всего я хотел бы провести грань между бульварным и детективным романом. Бульварные романы я читаю исключительно по оплошности, предположив, по заглавию ли, по обложке ли, что в книге рассказывается о преступлении. Бульварные романы — это незаконнорожденные отпрыски книг для юношества, опусов Хенти и Баллантайна[1], которыми мы забавлялись в от-

---

[1] Хенти Джордж (1832—1902) и Баллантайн Роберт (1825—1894) — авторы многочисленных приключенческих романов для юношества.

рочестве: по моим предположениям, популярность их можно объяснить лишь тем, что многие читатели по своему умственному развитию так и остаются на детском уровне. Меня бесконечно раздражает бравый герой, поминутно рискующий жизнью, и бесстрашная героиня, которая после длинной цепи невероятных приключений сочетается с ним браком на последней странице. Мне возмутительно присутствие духа первых и гнусна игривость вторых. Иногда от нечего делать я размышляю об их создателях. Почему они пишут — оттого ли, что на них снизошло наитие и ими движет непреодолимая потребность высказаться, которая терзала Флобера, когда он писал «Госпожу Бовари»? Я отказываюсь верить, что они садятся за стол и, подперев языком щеку, пишут роман, сознательно задавшись целью заработать большие деньги. Если бы дело обстояло так, я бы ничуть их не осуждал: куда приятнее зарабатывать деньги этим способом, чем продавать спички на улицах, где ужасно неуютно в непогоду, а то и быть служителем в общественной уборной, где возможности наблюдения над человеческой натурой сугубо сужены. Мне приятно думать, что они искренне любят человечество и принимают близко к сердцу интересы той массы читателей, которая появилась благодаря обязательному образованию, и надеются своими рассказами о пожарах, кораблекрушениях, авариях на железных дорогах, вынужденных посадках в Сахаре, пещерах контрабандистов, притонах курильщиков опиума, зловещих китайцах привлечь своих читателей к романам Джейн Остен.

Но не ими, а рассказами о преступлениях, и прежде всего об убийствах, я собираюсь заняться. Кражи и мошенничества тоже преступления и могут вызвать к жизни недурное сочинение детективного жанра, но во мне они не возбуждают особого интереса. С точки зрения абсолюта, а именно с такой точки зрения и следует рассматривать произведения этого жанра, решительно не важно, стоит ли украденная нитка жемчуга двадцать тысяч фунтов, или она куплена за пару шиллингов у Вулворта[1]; впрочем, и мошенничество — похищен в его результате миллион или всего-навсего три фунта семь шиллингов шесть пенсов — дело достаточно гнусное. Автор

[1] Магазины дешевых цен, названные по имени их владельца, американского коммерсанта Фрэнка Вулворта.

криминальных романов не может повторить вслед за нудным старым римлянином[1] «ничто человеческое мне не чуждо», потому что ему-то как раз все человеческое чуждо, кроме одного — убийства. Конечно, это самое человеческое из всех преступлений, потому что, на мой взгляд, каждого из нас когда-либо посещала мысль об убийстве и удерживал от него либо страх наказания, либо боязнь (скорее всего напрасная) угрызений совести. Но убийца пошел на риск там, где мы, одолеваемые сомнениями, остановились, к тому же маячащая перед ним угроза виселицы придает его поступку мрачное величие.

На мой взгляд, автору следует очень расчетливо пускать в ход убийства. Одно — превосходно, два — сносно, в особенности если второе является прямым следствием первого, но автор совершает непростительную ошибку, вводя второе убийство в надежде оживить расследование. Если же в романе больше двух убийств — это резня, и по мере того как одна насильственная смерть следует за другой, вы уже не содрогаетесь, а смеетесь. Беда американцев в том, что они не могут удовлетвориться не то что одним убийством, а даже двумя: они стреляют, закалывают, отравляют, оглоушивают en masse[2]; словом, норовят устроить на страницах своих романов резню, и у читателя остается неприятное ощущение, что автор валяет дурака. И напрасно, потому что Америка при пестром составе ее населения, при всевозможных противоборствующих течениях в ее жизни, при энергии, беспощадности и предприимчивости ее национального характера представляет куда более яркое и увлекательное поле наблюдения для романиста, чем наша степенная, скучная и, в целом, законопослушная страна.

## II

Теория детектива дедуктивного типа донельзя проста. Происходит убийство, начинается расследование, подозрение падает на нескольких человек, преступник обнаружен и понесет заслуженную кару. Такова классическая формула, в ней есть все слагаемые хорошего рассказа:

---

[1] Имеется в виду римский комедиограф Теренций (ок. 195—159 гг. до н. э.), цитату из комедии которого «Сам себя карающий» приводит автор.

[2] Во множестве (*фр.*).

начало, середина и конец. Основание ей положил Эдгар Аллан По в «Убийстве на улице Морг», и долгие годы ее неукоснительно придерживались. Долгое время идеальным образцом романов такого типа считалось «Последнее дело Трента». Роман этот написан несколько более пространно, чем пишут теперь, зато легко и непринужденно, хорошим английским языком. Характеры в нем умело очерчены и достоверны. Юмор ненавязчив. Мистеру Бентли[1] не повезло в одном: отпечатки пальцев (о них ко времени написания романа было мало что известно) стали неотъемлемой частью полицейского расследования. Кто только не использовал их с тех пор, и подробное описание этой процедуры, которое дает мистер Бентли, уже никому не интересно. Читателей детективов теперь уже не проведешь, и, когда в романе появляется симпатичный старый добряк, которому решительно ни к чему совершать убийство, они сразу смекают, что убийца он, а не кто иной. В «Последнем деле Трента» чуть не с первой страницы догадываешься, что Мандерсона убил мистер Каппл з. И тем не менее не можешь оторваться от книги, потому что жаждешь узнать, что же подвигло его на убийство. Каноны детектива требуют, чтобы преступника изобличил расследователь, но мистер Бентли намеренно их нарушает. Тайна эта так и осталась бы нераскрытой, если бы сам мистер Каппл з любезно не просветил нас. Нельзя не признать, что лишь неимоверная случайность побудила мистера Каппл за спрятаться в таком месте и при таких обстоятельствах, что он просто вынужден был застрелить Мандерсона в порядке самозащиты. Обстоятельства эти тоже малодостоверны. Требовать, чтобы мы поверили, будто прожженный делец замыслит самоубийство с целью отправить на виселицу собственного секретаря, — это уже чересчур, и нет смысла приводить в пример нашумевший Кемпденский процесс, когда некий Джон Перри обвинил свою мать, брата и сестру в убийстве человека, который впоследствии оказался цел и невредим, в надежде отправить их на виселицу, несмотря на то, что ему самому пришлось бы разделить их участь, как оно и случилось. И пусть подобный случай был в жизни, это вовсе не означает, что его можно использовать в литературе.

---

[1] Бентли Эдмунд Клэрихью (1875—1956) — английский писатель, автор детективов, где в роли расследователя выступает художник Трент; известен также как автор стихотворных эпиграмм.

Жизнь полна невероятных событий, литература их не терпит.

Для меня же главная загадка «Последнего дела Трента» — и она так и осталась неразгаданной, — почему у обладателя баснословного состояния и дома в деревне, по меньшей мере в четырнадцать комнат, со штатом прислуги в шесть человек, такой крошечный садик, что его может содержать в порядке работник, приходящий из соседней деревни всего два раза в неделю.

Хотя, как я уже говорил, теория детектива донельзя проста, поразительно, сколько ловушек подстерегает автора. Его задача до самого конца книги не дать вам догадаться, кто убийца, и он вправе измышлять любые ухищрения, лишь бы достичь своей цели. Но он должен вести с вами честную игру. Убийце в романе должна принадлежать заметная роль; приписать убийство персонажу совершенно бесцветному или играющему настолько незначительную роль, что он и вовсе не привлечет внимание читателя, — негоже. Если же убийца получится слишком выпуклым, есть опасность, что он возбудит в вас интерес, а там, глядишь, и сочувствие, и вы будете недовольны, когда его арестуют и казнят. Сочувствие — штука прихотливая. Нередко оно обращается на тот или иной персонаж, вопреки намерениям автора. (Я уверен, что Джейн Остен намеревалась изобразить Генри и Мэри Крофордов[1] дрянными людишками, которые должны были вызвать презрение читателя своим легкомыслием и бессердечием, но они получились у нее такими забавными и обаятельными, что любовь отдаешь им, а отнюдь не пай-девочке Фанни Прайс и индюку Эдмунду Бертраму.) Нашему сочувствию присуща еще одна любопытная тонкость, о которой, мне кажется, не все подозревают. Читатель отдает свое сочувствие тем персонажам, с которыми его знакомят в начале книги, и это относится отнюдь не только к криминальным, но и ко всем прочим романам: у читателя остается ощущение, что его надули, если впоследствии его внимание будут занимать персонажи, не встретившиеся ему на первых страницах. Авторам детективов, мне кажется, стоило бы запомнить это и взять себе за правило никогда не выводить убийцу первым.

---

[1] Герои романа «Мэнсфилд-парк» (1814).

К тому же, если убийца мерзок с самого начала, какими бы ложными маневрами ловкий автор ни отвлекал внимание читателя, подозрение падет на него и интерес к роману угаснет, не успев разгореться. Порой авторы пытаются выйти из этого затруднительного положения, изображая если не всех, то, по крайней мере, большинство персонажей мерзкими, — и тогда читателю есть из кого выбирать. Не самый удачный выход, как мне представляется. Во-первых, мы, в отличие от викторианцев, не верим в беспросветное злодейство. Мы знаем, что в людях соседствует хорошее и плохое, и если их изображать исключительно хорошими или исключительно плохими, читатель в них не поверит, а не поверив в них, он бросит роман на полдороге. Какая нам разница, что случилось с его марионетками? Значит, автор должен написать убийцу так, чтобы в нем, как и во всех людях, о чем нам прекрасно известно, было намешано хорошее и плохое, однако ему приходится подтасовывать карты, чтобы мы, когда преступник будет наконец изобличен, радовались настигшей его каре. Первый способ подтасовать карты — сделать преступление особо мерзким и жестоким. Мы можем усомниться, что подобное преступление мог совершить человек, обладающий и некоторыми привлекательными чертами, но это далеко не самое серьезное затруднение, подстерегающее автора. Никто (в произведениях детективного жанра) не испытывает жалости к жертве. Ее убивают, если не до начала, то в самом начале книги, об убитом известно так мало, что сам по себе он не вызывает интереса, и смерть его трогает не больше, чем смерть цыпленка, пусть даже его убьют самым что ни на есть зверским образом, его кончина оставляет вас равнодушным. Кроме того, если подозрения вызывают сразу несколько персонажей, в таком случае должно наличествовать, по меньшей мере, несколько причин для убийства. Убитый должен своими преступлениями ли, причудами ли, дурным нравом, жестокостью, скупостью и бог знает чем еще вызвать такую ненависть, что его смерть оставит вас равнодушным. У убийцы, безусловно, была веская причина прикончить его, а раз так, значит, туда ему и дорога; а если мы пришли к такому выводу, нам не очень-то понравится, когда убийцу повесят. Некоторые авторы избегают этого, заставляя изобличенного убийцу покончить с собой. Таким образом, правило «жизнь за жизнь» соблюдается и одновременно чувствительность читателя не оскорбляется отталкиваю-

щими подробностями сцен казни. Убийца должен быть плохим, но не настолько плохим, чтобы в него не верилось, у него должна быть насущная причина убить, и он должен быть достаточно гадок, чтобы когда его наконец изобличат и пошлют на виселицу, мы чувствовали, что так ему и надо.

Я хотел бы несколько задержаться на мотивах преступления. Как-то мне довелось посетить каторжную колонию во Французской Гвиане. Я уже рассказал об этом в другом своем сочинении, но я не льщу себя надеждой, что есть читатели, которые прочли все мной написанное, и так как этот рассказ здесь весьма кстати, я не стану извиняться.

Тогда преступников в зависимости от совершенных ими преступлений рассылали по трем колониям, и в Сен-Лоран-дю-Марони содержались исключительно убийцы. Они были приговорены не к смерти, а к длительному тюремному заключению, так как присяжные нашли смягчающие их вину обстоятельства. Я целый день расспрашивал заключенных о причинах, приведших их к преступлению. Они охотно разговаривали со мной. На первый взгляд казалось, что большинство убийц толкнула на преступление если не любовь, то ревность. Кто убил жену, кто любовника жены, кто любовницу. Но после недолгих расспросов выяснялось, что истинная подоплека преступлений чисто денежная. Один человек убил жену, потому что она тратила деньги на любовника, другой убил любовницу, потому что она мешала ему заключить выгодный брак, третий – потому что она вымогала у него деньги, угрожая открыть их связь жене. И даже в убийствах, совершенных не на любовной почве, побудительными мотивами служили деньги. Один убил с целью ограбления, другой убил брата в споре из-за наследства, третий, не поделив выручки, убил дружка, с которым вместе украл машину. Один бандит убил свою сожительницу за то, что она выдала его полиции, другой – парня из враждующей шайки в отместку за убийство в пьяной драке парня из своей шайки.

Я ни разу не сталкивался с преступлением, которое, не покривив душой, можно было бы счесть преступлением на почве страсти. Конечно, не исключено, что людей, повинных в такого рода преступлениях, снисходительные присяжные если не оправдывают, то дают им такой короткий срок, что их не ссылают в Гвиану.

Страх — вот второй распространенный мотив. В Гвиане я видел юного пастушка — он изнасиловал в поле девочку, а когда она подняла крик, перепугавшись, задушил ее. Другой человек, дороживший своей службой, убил женщину, которая узнала, что он отсидел в тюрьме за мошенничество, из боязни, как бы она не открыла его тайну хозяину.

Вот и выходит, что деньги, страх и месть — самые достоверные мотивы, которые может взять на вооружение автор детективных романов. Убийство чудовищно по своей природе, и убийца идет на серьезный риск. Читатель вряд ли поверит, что убийца станет рисковать лишь потому, что его возлюбленная предпочла ему другого, или потому, что сослуживец обошел его по службе. Раз он так крупно рискует — и играть он станет лишь по крупной. Задача автора убедить вас, что ради таких крупных ставок убийца не остановится и перед серьезным риском.

Столь же, если не более важную роль, чем убийца, играет в детективе расследователь. Всякий ревностный читатель детективов может набросать список знаменитых расследователей, но самым известным из них безусловно является Шерлок Холмс. Несколько лет назад, готовя антологию рассказа, я перечел все сборники рассказов Конан Дойла. И нашел их на удивление убогими. Завязка умело вводит в курс дела, обстановка описана прекрасно, но истории он излагает малоубедительные, и, дочитав их до конца, испытываешь чувство неудовлетворенности. Много шума из ничего. Тем не менее я счел своим долгом включить для полноты картины в антологию рассказ Конан Дойла, но мне стоило больших трудов выбрать хотя бы один, который удовлетворил бы умного читателя. И все же Шерлок Холмс завоевал сердца читателей и сумел их удержать. Его имя не сходит с языка во всех без исключения странах цивилизованного мира. Его знают люди, слыхом не слыхавшие о сэре Уиллоуби Паттерне[1], мсье Бержере[2] или мадам Вердюрен[3]. Образ его, набросанный размашисто и эффектно, — это образ героя мелодрамы, наделенного запоминающимися характерными чертами, которые Конан Дойл

[1] Герой романа Джорджа Мередита (1828—1909) «Эгоист» (1879).

[2] Герой тетралогии «Современная история» (1897—1901) Анатоля Франса (1844—1924).

[3] Персонаж эпопеи «В поисках утраченного времени» (1913—1927) Марселя Пруста.

вдалбливает в сознание читателей с тем же упорством, с каким мастера рекламы превозносят мыло, пиво или сигареты. И с не менее прибыльными результатами. Из пятидесяти рассказов вы узнаете о Шерлоке Холмсе не больше, чем из одного, и все же постоянное повторение сказывается, и вот уже эта марионетка, щедро окруженная бутафорскими аксессуарами, живет своей жизнью в нашем воображении наравне с Вотреном и мистером Микобером. Никакие детективы не могут сравниться в популярности с детективами Конан Дойла, и следует признать, что он вполне ее заслужил уже одним тем, что изобрел Шерлока Холмса.

Расследователи бывают трех видов. Полицейский, частный сыщик и любитель. Любитель издавна пользуется популярностью, и авторы детективов ломают голову, как создать героя, который мог бы переходить из романа в роман. Полицейский чиновник обычно фигура условная, со слабо выраженным характером; как максимум он проницателен, дотошен и рассудителен, но гораздо чаще лишен сообразительности и туповат. В таком случае он как нельзя лучше оттеняет блистательного любителя. Любителя же, напротив, обычно наделяют набором запоминающихся черт, чтобы придать ему нечто человеческое. Замечая факты, ускользнувшие от инспектора Скотланд-Ярда, автор демонстрирует, насколько любитель умнее и компетентнее профессионала, и тем, естественно, льстит читателю: ведь к специалистам у нас искони относятся с подозрением. Столкновение чиновника и любителя придает повествованию необходимый драматизм, к тому же при всей нашей законопослушности нас тешит, когда власть остается в дураках. Чувство юмора — самая важная из всех черт, которыми автор стремится наделить любителя, и объясняется это вовсе не тем, что смех, как вы, очевидно, предполагаете, подрывает сопротивляемость читателя и в результате делает восприимчивым к заготовленным автором потрясениям, а куда более существенными причинами. Любитель должен во что бы то ни стало — остроумием ли, характерной ли нелепостью речи — вызывать смех: ведь если вы смеетесь, причем не важно, вместе с героем или над ним, вы неизбежно располагаетесь к нему, а он крайне нуждается в вашем расположении. Потому что в задачу автора входит всеми доступными ему способами скрыть от вас тот очевидный факт, что любитель — довольно-таки гнусный тип.

Любитель делает вид, что ратует исключительно за справедливость, ну а если этим не обмануть даже читателя детективов, утверждает, что им владеет охотничий азарт; на самом же деле ему до всего дело, он любит всюду совать нос и лишь поэтому взваливает на себя работу, которую порядочный человек оставляет на служителей закона, в чьи обязанности она входит. Только наделив любителя обаянием, приятной внешностью и милыми причудами, автор может сделать его приемлемым для читателя. Прежде всего любитель должен занятно говорить. Но, увы, мало кто из детективистов может похвастаться тонким чувством юмора. Чуть не все они предполагают, что шутка, повторенная сто раз, смешит ничуть не меньше. Неужели достаточно того, что герой говорит по-английски так, словно если не буквально, то неверно переводит с французского, чтобы рассмешить читателя? Неужели достаточно того, что он к месту и не к месту приводит затертые цитаты, зачастую перевирая их, или изъясняется с непомерной напыщенностью? Неужели достаточно того, что он говорит на йоркширском диалекте или с сильным ирландским выговором, чтобы читатель надрывал животы? Если бы дело обстояло так, юмору была бы грош цена в базарный день, и ни мистер П.-Г. Вудхауз, ни мистер С.-Дж. Перельман [1] не заработали бы себе на хлеб. Я все жду не дождусь, когда появится детектив, где расследователь-любитель будет изображен мерзавцем, каковым он и является, и в конце концов получит по заслугам.

Мне представляется ошибкой сдабривать детективное повествование юмором, но я вполне могу понять, чем руководствовался тут автор, и, хотя и не без сокрушения, примириться с этим; любовную же линию я не приемлю категорически. Я готов допустить, что любовь движет миром, но отнюдь не миром детективных романов; этот мир она явно движет не туда. Мне решительно все равно, кому отдаст свое сердце героиня романа — корчащему из себя джентльмена расследователю, главному инспектору или безвинно пострадавшему герою. В детективе меня интересует детективное расследование. Действие должно идти по намеченному пути от убийства к расследованию, подозрению, разоблачению и наказанию; меня разбирает досада, когда шуры-муры юных девиц, пусть

[1] Вудхауз Пелэм Гренвилль (1881—1975) и Перельман Сидней Джозеф (1904—1979) — известные юмористы.

и самых прелестных, и юнцов, с самыми что ни на есть квадратными подбородками, отвлекают меня от основной темы. Не спорю, любовь — одна из пружин человеческих действий и, если она еще и сопряжена с ревностью, страхом или оскорбленным самолюбием, вполне может пригодиться писателю, но она не дает толком развернуться расследованию: ведь ее чарам в романе могут быть подвержены два, от силы три человека; ну а если на убийство подвигла любовь, это уже crime passionel[1], и убийца не вызывает в нас ужаса. Ввести же в повествование для распутывания тайны трогательный романчик — чудовищная безвкусица, которой нет оправданий. Звону свадебных колоколов нет места в детективе.

Другая, по-моему, наиболее распространенная ошибка этих авторов — слишком маловероятные способы убийства. Если вспомнить, сколько детективов появляется на свет, вполне понятно, что их авторам ничего не остается, как возбуждать аппетит пресыщенных читателей неимоверными убийствами. Помнится, я прочел детектив, где убийство, и не одно, совершалось при помощи ядовитых рыбок, которых запускали в плавательный бассейн. На мой взгляд, находки такого рода не к добру. Правдоподобие, как мы знаем, понятие относительное, и наша готовность принять тот или иной факт за истину служит единственной его проверкой. В детективах нам приходится многое принимать на веру: мы верим, что убийца норовит оставить на месте преступления окурок сигареты необычайной марки, перепачкать ботинки глиной, водящейся лишь в определенном месте, или захватать опочивальню высокородной дамы, оставив там в изобилии отпечатки пальцев. Все мы можем оказаться в горящем доме, погибнуть в огне, попасть под колеса машины недруга, нас могут столкнуть в пропасть, но мы ни за что не поверим, что нас может растерзать крокодил, хитроумно припрятанный в нашей дорчестерской гостиной, или что в результате козней некоего злодея на нас при посещении Лувра свалится и расплющит в лепешку статуя Венеры Милосской. По-моему, классические методы остаются непревзойденными: в нож, огнестрельное оружие, яд по-прежнему веришь, и в этом их преимущество. Все мы можем найти смерть от них или при случае пустить их в дело.

---

[1] Преступление в припадке страсти *(фр.)*.

Лучшие из детективистов – те, которые сообщают факты и вытекающие из них выводы на удобочитаемом английском, не уснащая его никакими изысками. Красота слога в детективе ни к чему. Когда нам не терпится узнать, отчего у дворецкого синяк на подбородке, нам не нужны цветистые пассажи – они нас только отвлекают. Не нужны нам и описания природы, когда нас интересует, за какое время можно дойти от лодочного сарая над мельничным лотком до домика егеря по ту сторону рощицы. Не трогает нас и первоцвет на берегу реки. Мимоходом замечу, что мне скучно знакомиться с топографией местности или расположением дома по карте или плану. Не нужна нам и образованность. Одну из самых искусных и изобретательных писательниц-детективисток обрекло на неудачу не что иное, как стремление щегольнуть своей образованностью. Эта, как мне сообщили, в высшей степени ученая дама обладает обширными сведениями в тех областях, где большинство из нас сущие профаны, но было бы гораздо лучше, если бы она держала эти сведения при себе. Конечно же, писателям этих умных книг, которые равно читают люди и высокого, и среднего, и низкого уровня умственного развития, обидно, что им почти никогда не достаются почести. Разве их приглашают на обеды в Челси, Блумзбери или хотя бы в Мейфер? Разве на издательских литературных вечерах взбудораженные гости указывают на них пальцами? Нам известны имена лишь нескольких из них. Остальных покрывает мраком неизвестности безразличие.

Детективистов, естественно, должно уязвлять, что люди, жадно глотающие их книги, относятся к ним свысока, поэтому они не упускают случая продемонстрировать, что они и более утонченны, и более просвещенны, чем мы склонны думать. По-человечески это вполне понятно: им хочется доказать зазнайкам, что они не уступают в учености любому действительному члену Королевского литературного общества, а в поэтичности члену совета Общества писателей. И вот тут-то они и совершают ошибку. Им не помешало бы поучиться непреклонности у своих инспекторов. Это прекрасно, что они располагают обширными сведениями в самых разных областях, они им крайне необходимы, но позволю себе заметить, что хорошо одет тот, чьей одежды не замечаешь; авторам детективов не должно отвлекать читателя своей образованностью от настояще-

го дела, а именно: от выяснения, кто же совершил убийство.

Детективистам следует запастись терпением. Не исключено, что настанет время, когда историки литературы, рассуждая о произведениях, созданных на английском языке в первой половине XX века, лишь бегло остановятся на сочинениях серьезных писателей, а все внимание сосредоточат на обширной и разнообразной продукции детективистов. И тогда им в первую голову придется ответить, чем объясняется неслыханная популярность этого жанра. Они попадут впросак, если отнесут ее за счет искоренения неграмотности, породившего целую армию ревностных, но темных читателей, потому что детективные романы, в которых выясняется, кто убийца, читают и ученые мужи, и утонченные дамы — и от этого никуда не уйти. Я объясняю их популярность очень просто. Детективистам есть о чем рассказать, и они не затягивают свой рассказ. Они должны завоевать и удержать внимание читателя и поэтому должны вести рассказ в хорошем темпе, должны вызвать любопытство, возбудить подозрение, умелыми эпизодами подогревать читательский интерес. Они должны расположить читателя к тем героям, к которым нужно, и они справляются с этим с поразительной ловкостью, что не последнее из их достоинств. И наконец, они должны привести действие к убедительной развязке. Словом, они должны соблюсти правила, которых искони придерживались рассказчики с тех самых пор, как некий прыткий малый повел в шатрах Израилевых рассказ о судьбе Иосифа.

Сегодня же «серьезным» современным романистам почти, а то и вовсе нечего рассказать читателю; они позволили себя убедить, что в их искусстве рассказ не играет существенной роли. Тем самым они лишили себя мощного способа воздействия на нас, ибо любовь к рассказам заключена в человеческой природе и стара как мир; они сами виноваты в том, что их читателей переманили детективисты. И что еще хуже, подчас они несносно словоохотливы. Они почти никогда не понимают, что тему можно развивать лишь до определенного предела, и поэтому пишут четыреста страниц там, где вполне хватило бы и ста. И толкает их на это нынешняя мода на психологический анализ. По-моему, злоупотребление психоанализом так же пагубно сказалось на современной «серьезной» литературе, как злоупотребление всевоз-

можными описаниями на романе девятнадцатого века. Мы уже поняли, что описаниям местности приличествует краткость и вводить их можно, лишь если они нужны для рассказа. То же самое относится и к психоанализу. Короче говоря, детективистов читают из-за их достоинств, невзирая на их подчас бросающиеся в глаза недостатки; «серьезных» же романистов читают сравнительно мало из-за их недостатков, невзирая на их подчас очевидные достоинства.

## III

Доныне я писал о детективе в чистом виде, где речь идет о расследовании, — основы его были заложены По в «Убийстве на улице Морг». За последние полвека подобные произведения писались тысячами, и к каким только уловкам не прибегали их авторы, чтобы придать им кажущуюся новизну. Я уже упоминал о необычных способах убийства. Мимо авторов не проходит ни одно научное или медицинское открытие, они мигом пускают его в ход. Они закалывают свои жертвы острыми сосульками, убивают их электрическим током, пропущенным через телефон, вводят им при уколе пузырьки воздуха в вены, заражают их кисточки для бритья бациллами сибирской язвы, умерщвляют их, вынудив лизнуть отравленную марку, расстреливают из пистолетов, упрятанных в кинокамерах, отправляют на тот свет незримыми смертоносными лучами. Эти необычные способы настолько неправдоподобны, что в них не веришь.

Порой авторам все же случается продемонстрировать поразительную ловкость. Одно из самых хитроумных их изобретений — так называемая тайна закрытой комнаты: труп человека, явно убитого, находят в запертой изнутри комнате, судя по всему, ни войти туда, ни выйти оттуда убийца не мог. По использовал этот прием в «Убийстве на улице Морг». Поразительно, но ни один из критиков и по сей день не заметил, что решает эту загадку По явно неверно. Когда, напомню читателю, разбуженные дикими криками соседи ворвались в дом, где жили две женщины, мать и дочь, и нашли их убитыми, дочь обнаружили в комнате, запертой изнутри, заперты были на засов изнутри и окна. Мсье Дюпен доказал, что убивший женщин орангутанг влез в открытое окно, которое само собой захлопнулось, когда зверь убегал. Любой по-

лицейский мог бы ему сообщить, что француженки, одна преклонных, другая средних лет, ни за что на свете не оставили бы окно открытым: ведь через него мог проникнуть вредоносный ночной воздух. Этот прием с изумительной ловкостью применяет Картер Диксон [1], но его успех вызвал к жизни столько подражателей, что потерял прелесть новизны.

В какой только обстановке не разворачивалось действие детективов — загородные вечеринки в Суссексе, Лонг-Айленде или Флориде, тихие деревушки, где не происходило ровным счетом ничего со времен битвы при Ватерлоо, замки на одном из Гебридских островов, отрезанном от суши штормом. Какие только улики не шли в ход — отпечатки пальцев, следы, окурки, духи, пудра. То же самое можно сказать и о несокрушимом алиби, которое расследователь неизменно сокрушает: вовремя не залаявший пес наталкивает на мысль, что убийца ему знаком (впервые, насколько мне помнится, эту находку использовал Конан Дойл), зашифрованное письмо, которое расследователь расшифровывает, похожие как две капли воды близнецы, потайные ходы. Читателю опостылели девицы, невесть зачем слоняющиеся по пустым коридорам, которых оглоушивает закутанная личность в маске, а также девицы, которые увязываются вслед за детективом, идущим на опасное дело, и тем сводят на нет его планы. Все это: обстановка, улики, загадки — заезжено до предела. Разумеется, и сами авторы в конце концов это поняли и теперь стремятся придать увлекательность историям, рассказанным раз по сто, не меньше, все более небывалыми выдумками. И напрасно. Любые способы убийства, любые тонкости расследовательского дела, любые уловки, имеющие целью сбить читателя со следа, любые сцены из жизни любой среды шли в ход бессчетное количество раз. Детектив в чистом виде изжил себя.

Ему на смену пришел новый любимец публики, «крутой» детектив. Его основоположником считается Дэшил Хеммет [2], но Эрл Стенли Гарднер [3] утверждает, что

---

[1] Псевдоним Джона Диксона Карра (р. 1905), который опубликовал множество детективов также и под своей фамилией.

[2] Хеммет Дэшил (1894—1961) — классик американского детективного жанра.

[3] Гарднер Эрл Стенли (р. 1889) — американский писатель, автор серии детективов, главным героем которых является изворотливый юрист Перри Мейсон.

первым написал детектив такого рода некий Джон Дейли. Во всяком случае, мода на них пошла с хемметовского «Мальтийского сокола». «Крутой» детектив претендует на реализм. Герцогинь, министров, богатых промышленников убивают не так уж часто. Не так часто происходят убийства и в загородных усадьбах, на площадках для гольфа или на бегах. Не часто их совершают и старые девы в летах или дипломаты в отставке. Реймонд Чандлер[1] — самый блестящий из ныне живущих авторов, работающий в этом жанре, в своем удивительно здравомыслящем и забавном эссе «Нехитрое искусство убивать» перечисляет составные этого жанра. «У писателя-реалиста, — утверждает он, — убийства происходят в мире, где гангстеры могут править народами и едва ли не правят городами, где гостиницы, многоэтажные дома и известные рестораны принадлежат людям, обогатившимся на публичных заведениях, где кинозвезда может быть наводчицей воровской шайки, а симпатичный сосед по площадке оказаться заправилой подпольной лотереи; в мире, где судья, у которого, несмотря на сухой закон, погреб набит спиртным, может посадить в тюрьму человека, у которого в кармане поллитра, где мэр города посмотрит сквозь пальцы на убийство, если оно помогает нажиться, где ни один человек не может спокойно появиться вечером на улице, потому что мы много говорим о законе и порядке, но отнюдь не стараемся их соблюдать, в мире, где вы можете оказаться свидетелем грабежа среди бела дня, но не побежите в полицию сообщить приметы грабителя, а, наоборот, поспешите затеряться в толпе: ведь у грабителя могут быть дружки, которые достанут вас из-под земли, или полиции придутся не по вкусу ваши показания, и в любом случае крючкотвор защитник сможет поносить и порочить вас на глазах у публики, перед отборными олухами присяжными, а судья, представитель государства, если и будет их одергивать, то не слишком строго».

Отлично изложено и вдобавок ясно, что при таком положении дел в обществе писателю-реалисту есть где черпать материалы для книг о преступлениях. Читатель охотно верит, что подобные случаи и впрямь имели место: стоит почитать газеты, и вы сами убедитесь, что они отнюдь не редкость.

---

[1] Чандлер Реймонд (1888—1959) — американский писатель-детективист.

«Дэшил Хеммет,— пишет Реймонд Чандлер,— вернул убийство по принадлежности тем людям, которые совершают его не для того, чтобы снабдить писателя трупом, а в силу куда более веских причин, и совершают его теми средствами, что у них под рукой, а не дуэльными пистолетами ручной работы, кураре или тропическими рыбками. Он изображает этих людей такими, какие они в жизни, и заставляет их говорить и думать на привычном для них языке». Это высокая хвала и вполне заслуженная. Хеммет восемь лет проработал в Пинкертоновском сыскном агентстве и знает описываемый им мир. Такой опыт придает достоверность его книгам, на уровень которых поднялся лишь сам Реймонд Чандлер.

В романах авторов этой школы расследование как таковое занимает относительно небольшое место. Личность убийцы не составляет тайны, и увлекательность роману придают старания сыщика доказать вину убийцы и те опасности, которым он подвергается при этом. В результате эти писатели освободились от тягостной необходимости ломать голову, изобретая разнообразные улики. По сути дела в «Мальтийском соколе» сыщик Сэм Спейд припирает к стенке Бриджид О'Шоннесси, сказав ей, что никто, кроме нее, не мог убить Арчера, от чего она приходит в смятение и сознается. Но если бы она не растерялась, а хладнокровно ответила: «Где доказательства?» — она выбила бы у него почву из-под ног, а найми она Перри Мейсона, ушлого законника из романов Эрла Стенли Гарднера, никакие присяжные не признали бы ее виновной на основании столь шатких доказательств, а ничем другим Сэм Спейд не располагает.

Авторы, принадлежащие к школе «крутого» детектива, очень старались написать своих сыщиков людьми с характером и индивидуальностью, но, слава богу, не поддались соблазну наделить их эксцентричными чертами, которыми, в подражание Конан Дойлу, сочли нужным одарить своих расследователей многочисленные авторы детективов в чистом виде.

Дэшил Хеммет — изобретательный и самобытный писатель. У большинства авторов из романа в роман кочует один и тот же сыщик, он создает нового героя для каждой книги. Сыщик в «Проклятии Дейнов» — грузный мужчина средних лет, который полагается больше на свои ум и дерзость, чем на физическую силу; Ник Чарлз

в «Худом человеке», женившись на обладательнице большого состояния, удалился от дел и к сыску возвращается лишь под давлением обстоятельств, он славный парень, с чувством юмора; Нед Бомон в «Стеклянном ключе», профессиональный игрок, становится сыщиком лишь по воле случая, это своеобразный, неожиданный характер, и каждый романист почел бы за честь создать такой; лучший и наиболее достоверный из них — Сэм Спейд в «Мальтийском соколе». Это беззастенчивый плут и бессердечный мошенник. Он так мало отличается от преступников, что трудно решить, чью сторону принять — Спейда или его противников. Довольно гнусный тип, но написан он превосходно.

Шерлок Холмс был частным сыщиком, но авторы, пришедшие вослед Конан Дойлу, предпочитают, чтобы их загадки разрешили полицейские инспектора или блестящие любители. Дэшил Хеммет работал частным сыщиком, поэтому, став писателем, он, естественно, выводил в своих произведениях частных сыщиков, и его ученики, представители школы «крутого» детектива, поступили весьма мудро, последовав его примеру. Сыщик — фигура одновременно и романтическая, и зловещая. Как и любитель, он сообразительнее полицейских чиновников, но он вдобавок может предпринимать акции по преимуществу довольно сомнительного толка, что им запрещено законом. Есть у него и еще одно преимущество: так как окружной прокурор и полицейский относятся к его выходящим за рамки дозволенного приемам подозрительно, он борется сразу на два фронта — и против преступников, и против них. Благодаря этому повествование приобретает большую напряженность и драматизм. И наконец, у него есть еще одно преимущество перед расследователем-любителем — раскрывать преступления его прямая обязанность, и поэтому его никто не обвинит в том, что ему неймется совать свой нос в чужие дела. Но почему он выбрал такое малопочтенное занятие, нам не сообщается. Судя по всему, особого дохода оно ему не приносит: денег у него никогда нет, контора его помещается в крохотной, скудно обставленной каморке. Не сообщается нам и о его прошлом. Можно подумать, что у него нет ни отца, ни матери, ни дядьев, ни теток, ни братьев, ни сестер. Зато у него — вот счастливец! — есть влюбленная в него по уши прелестная блондинка секретарша. Он с ней мило снисходителен и время от времени вознаграждает ее пылкую преданность поце-

луем, но, насколько я помню, ни разу не забылся настолько, чтобы предложить ей руку. Хотя (за исключением чандлеровского Филиппа Марло) нам никогда не сообщается, откуда родом сыщик и где он обучился своей профессии, зато сообщается уйма сведений о его характере и привычках. Ни одна женщина не может перед ним устоять. Он высокий, сильный, никому не дает спуску, сбить человека с ног ему не труднее, чем нам прихлопнуть муху. Любые побои обходятся для него без серьезных последствий; наш сыщик на редкость храбр, но не слишком осмотрителен, он нередко идет к опасным преступникам без оружия, и они зверски избивают его, но через день-другой он, к нашему удивлению, снова цел и невредим и снова рискует так дерзко, что у нас захватывает дух. Мы бы умерли от тревоги за него, не знай мы наверняка, что гангстеры, мошенники и шантажисты, в руки к которым он попал, не посмеют изрешетить его пулями — не то роман скоропостижно кончится. Он может поглощать спиртное в немыслимых количествах. В ящике стола у него всегда припасена бутылка виски или хлебной водки, и он неизменно ее достает, когда кто-нибудь заглянет к нему в контору или когда ему нечего делать. У него всегда при себе фляжка в заднем кармане и пол-литра в бардачке машины. Приехав в гостиницу, он первым делом отправляет посыльного за бутылкой. Его неизменный рацион, как и у большинства американцев, довольно однообразен и состоит, в основном, из бекона с яйцами или бифштекса с жареной картошкой. Единственный сыщик, интересующийся едой, насколько я припоминаю,— это Нерон Вулф[1], но он родом из Европы, и его столь чуждую американцам приверженность к роскошным трапезам, равно как и страсть к орхидеям, можно приписать иностранному происхождению.

Историки нравов будущего не без удивления отметят, как изменились привычки американцев между тем временем, когда Дэшил Хеммет писал свои книги, и тем, когда Реймонд Чандлер писал свои. После изнурительного дня, изобиловавшего попойками и покушениями на его жизнь, от которых он чудом спасался, Нед Бомон меняет воротничок и моет лицо и руки, чандлеровский же Марло, если память меня не обманывает, принимает душ

[1] Герой многочисленных романов американского детективиста Рекса Стаута (р. 1886).

и меняет рубашку. Очевидно, за этот отрезок времени гигиенические привычки приобрели большую власть над американцем. Марло — человек порядочный, не то что Сэм Спейд. Он не прочь заработать, но не хочет нарушать закон и никогда не берется за бракоразводные дела. Романы Чандлера, увы, крайне немногочисленные, написаны от лица Марло. Рассказчик, он же главный герой романа, обычно фигура совершенно бесцветная, как, к примеру, Дэвид Копперфилд, но Реймонду Чандлеру удалось написать своего Марло человеком ярким и живым. Жестокий, беспощадный, отчаянный, он на редкость симпатичен, этот парень.

По моему мнению, лучшие представители «крутого» детектива Дэшил Хеммет и Реймонд Чандлер. Реймонд Чандлер более искусный из них. Хеммет порой до того усложняет сюжет, что совершенно запутывает читателя, тогда как Реймонд Чандлер никогда не отклоняется от намеченного пути. Действие у него разворачивается стремительнее. Персонажи его более разнообразны. У него меньше погрешностей против достоверности, более правдоподобные мотивировки. Оба они пишут на том сочном, красочном английском, на котором говорит Америка. Диалоги, на мой вкус, у Чандлера лучше, чем у Хеммета. Что касается красного словца, ради которого бойкий американец не пожалеет ни мать, ни отца, тут Чандлер не имеет себе равных, и его язвительный юмор удивительно непосредствен и оттого особенно обаятелен.

В «крутом» романе, как я уже говорил, расследованию убийства не придается большого значения. Главную роль в нем играют люди: мошенники, игроки, воры, шантажисты, продажные полицейские, бесчестные политики, которые совершают преступления. Они, конечно, попадают во всевозможные переделки, но переделки эти интересны нам не сами по себе, а из-за участвующих в них людей. Если персонажи — всего-навсего манекены, нам в высшей степени безразлично, что с ними случится. Вот почему авторам «крутого» детектива пришлось гораздо тщательнее работать над образами, чем представителям старой школы, которые почитали это лишним. Они старались сделать своих персонажей не только достоверными, но и убедительными. Большинство прежних расследователей были фигурами фарсовыми, и те эксцентрические черты, которыми их одаряли авторы,

делали их попросту нелепыми. Такие персонажи могли родиться только из головы, но, в отличие от Афины, из дурной головы. За исключением сыщиков, в книгах этих авторов действовали стандартные персонажи, лишенные даже подобия индивидуальности. Дэшил Хеммет и Реймонд Чандлер создали таких персонажей, в которые веришь. Они разве что чуть более яркие, более колоритные, чем люди, знакомые каждому из нас.

Я и сам когда-то был романистом, поэтому мне интересно, какими приемами пользуются авторы, описывая наружность своих персонажей. Точно передать читателю впечатление от чьей-либо наружности трудно, и к каким только ухищрениям не прибегали для этого романисты. Хеммет и Реймонд Чандлер описывают наружность своих персонажей и их одежду хоть и кратко, но не менее точно, чем полицейские в тех объявлениях о розыске преступников, которые помещаются в газетах. Реймонд Чандлер успешно развил этот метод. Когда Марло, его сыщик, входит в комнату или в контору, нам сообщается сжато, но достаточно подробно, что это за помещение, что в нем за мебель, что за картины висят на стенах и что за ковры лежат на полу. На нас производит впечатление поразительная наблюдательность сыщика. Делает это автор так же экономно, как драматург (если только он не столь многословен, как Бернард Шоу) описывает для режиссера в каждом акте своей пьесы место действия и мебель. Этим приемом он ловко дает проницательному читателю понять, с каким человеком предстоит иметь дело сыщику и что его окружает. А зная, какая обстановка у человека, узнаешь что-то и о нем самом.

Но мне кажется, что невероятный успех этих двух писателей, принесший им не только уйму денег (их романы издавались миллионными тиражами), но и похвалы критиков, загубил «крутой» детектив. У них мигом появились десятки подражателей. Как и положено подражателям, они решили, что оставят далеко позади тех, кого взяли за образец, усилив их достоинства. По части жаргона они ушли так далеко, что теперь к их книгам требуется прилагать словарь – иначе их не поймешь. Преступники у них грубее, злобнее и зверствуют еще пуще; героини еще блондинистей и распутней; сыщики – беззастенчивее и пьют и вовсе без просыпу; полицейские еще более неумелые и продажные. По сути дела, они

впали в такие крайности, что стали просто смехотворными. Своей бешеной погоней за сенсационностью они притупили чувства своих читателей и вместо того, чтобы заставить их ужасаться, вызывают лишь их издевки. Из многочисленных достоинств Хеммета и Чандлера есть лишь одно, которому они не сочли нужным подражать. Это их прекрасный английский язык.

Я не вижу, кто мог бы стать наследником Реймонда Чандлера. По моему мнению, как жанр расследования в чистом виде, так и «крутой» детектив умерли. Но от этого бесчисленные авторы не перестанут писать детективы, а я не перестану их читать.

XXX, Бикон-стрит, Бостон,
двадцать третье сентября
тысяча девятьсот двадцать
четвертого года

Дорогой мистер Моэм,

Надеюсь, Вы не сочтете бестактным письмо совершенно незнакомого Вам читателя, и у Вас найдется несколько минут, чтобы ответить на вопрос, который мне хотелось бы Вам задать. Зная, что Вы чрезвычайно заняты, я не осмелилась бы обратиться за советом, если бы не крайняя необходимость. Дело в том, что мой сын собирается оставить Гарвард и посвятить себя литературе. Он намерен заняться беллетристикой, и я была бы весьма признательна, если бы Вы в нескольких словах дали ему рекомендации, как лучше приступить к этому делу. Я со своей стороны готова сделать для него все, что в моих силах.

Искренне Ваша
*Франсис Ван Берен Хейл.*

Отель Готэм
Нью-Йорк
26 сент., 1924

Дорогая миссис Хейл,

Давайте Вашему сыну по тысяче долларов в год в течение пяти лет и пошлите его к черту.

С совершенным почтением
*У.-С. Моэм.*

XXX, Бикон-стрит, Бостон,
тридцатое сентября тысяча
девятьсот двадцать четвер-
того года

Дорогой мистер Моэм,

Ваш ответ привел меня в полное недоумение. Я обратилась к Вам не с праздной просьбой и не могу помыслить, что она заслуживала подобного ответа. Не смею назвать его грубым, но думаю, Вы согласитесь, он на удивление легкомысленный для писателя, занимающего такое положение в литературном мире. Сожалею, что побеспокоила Вас, и остаюсь

Искренне Вашей
*Франсис Ван Берен Хейл.*

Отель Готэм
Нью-Йорк
2 окт., 1924

Дорогая миссис Хейл,

Я весьма огорчен, что мой ответ не удовлетворил Вас. Я не хотел быть неучтивым и ответил Вам совершенно серьезно. Я был краток, поскольку, мне казалось, Вы сами просили меня об этом, и дал Вам совет, по-моему, дельный и вполне разумный. Ваш сын собирается оставить Гарвард, следовательно, он уже получил кое-какое гуманитарное образование. На мой взгляд, это наиболее подходящее начало для того, кто собирается стать писателем. Как я понял из Вашего письма, Ваш сын вырос в полном благополучии и скорей всего его ждет жизнь в благородном обществе. Этот класс людей не пользуется особым почтением в литературе, и позволю себе сказать, что презрение, с которым к нему относятся многие писатели, не принадлежащие к числу его представителей, вполне заслуженно. Но как бы то ни было, этот класс существует (хотя, судя по пьесам, которые я недавно видел в Нью-Йорке, и прочитанным мной романам, в этом уже можно усомниться), и писателю не мешает знать его нравы и обычаи. Возможно, он даже захочет изобразить их в своих книгах. Я допускаю, что жизнь более содержательна в закусочной, чем в апартаментах на Парк-авеню, и что водитель грузовика чувствует более тонко, чем знатная особа. Но поскольку су-

ществуют и знатные особы, и апартаменты на Парк-авеню, прав тот писатель, который мудро считает, что ничто человеческое ему не чуждо.

Но не в этом дело.

Я полагаю, Ваш сын жил, не ведая забот и тревог, и по молодости лет вряд ли имеет богатый жизненный опыт. Самый верный путь приобрести необходимый опыт — это последовать моему совету. Имея тысячу долларов в год, он не будет голодать, а если он любит приключения (скорее всего, это так, раз ему захотелось стать писателем), то он частенько будет оставаться без гроша в кармане, и ему придется браться за любую работу, лишь бы прокормиться. Это неплохая школа. На эти деньги он сможет объехать весь мир и притом таким образом, что это позволит ему тесно общаться с самыми разными людьми. Правда, ему будет недоступна роскошь респектабельного образа жизни. Но главное, предложив молодому человеку отправиться к черту, Вы должны будете объяснить, что ему следует как можно шире понимать это банальное выражение. Если у него сильный характер, он вскоре найдет множество путей и средств, чтобы осуществить Ваше пожелание, через пять лет наберется опыта и узнает людей, что для писателя необычайно ценно. Если по истечении этого срока он не научится писать, Вам останется утешаться одним: у него нет главного, того чего не дадут ему ни Ваша забота, ни мои советы, — таланта.

С совершенным почтением

*У.-С. Моэм.*

XXX, Бикон-стрит, Бостон, пятое октября тысяча девятьсот двадцать четвертого года

Дорогой мистер Моэм,

Прошу меня извинить, если мой тон показался резковатым, но, откровенно говоря, я просто ума не могла приложить, как понимать Ваше первое письмо. Теперь я вижу, что Вы не хотели быть неучтивым и не шутили. И все же я не могу согласиться с Вами. По-моему, писателю необязательно менять привычный образ жизни, во всяком случае, ему нужно это не больше, чем скрипачу отращивать длинные волосы.

Мисс Остен писала свои восхитительные романы, не покидая то благородное общество, к которому она принадлежала по рождению, и Генри Джеймс, чьи романы мы с Вами, разумеется, ставим столь же высоко, как и все в Англии и Америке, никогда, насколько мне известно, не изменял тому общественному кругу, который подобал ему по рождению. Я имела честь не один год знать миссис Уортон[1], и хотя она долго жила во Франции, мое непосредственное общение с ней позволяет мне засвидетельствовать с полной ответственностью, что она всегда оставалась безупречной леди во всех отношениях. Я полагаю, это доказывает то, что талантливый писатель может создать хорошую книгу, не вставая на тот превратный путь, какой Вы предлагаете моему сыну.

Но, боюсь, я не совсем правильно поставила свой вопрос. Я скорее хотела получить Ваш совет по поводу техники создания романов, если так можно выразиться. Это тот предмет, относительно которого начинающий писатель естественно нуждается в наставлениях, и поверьте, что, обращаясь к Вам от своего имени и от имени сына, я была бы бесконечно благодарна за любую подсказку на этот счет.

Искренне Ваша

*Франсис Ван Берен Хейл.*

Отель Готэм
Нью-Йорк
10 окт., 1924

Дорогая миссис Хейл,

Я нахожусь в некоторой растерянности, не зная, как ответить Вам, так как за последние семнадцать лет написал всего лишь четыре романа и считаю себя не профессионалом, а скорее любителем. Я уверен, что найдется немало людей, гораздо компетентнее меня, и они с большим успехом могли бы подсказать Вашему сыну, как ему действовать в таком непростом деле. Единственно полезное, что я могу сделать,— это поделиться собственным опытом. Самое удивительное то, что у меня нет готового рецепта. Мне думается, каждый роман должен быть написан в совершенно иной манере, поэтому

[1] Уортон Эдит (1862—1937) — американская писательница, близкая Генри Джеймсу; в своих произведениях показала утрату эстетических и нравственных ценностей в буржуазном обществе.

для меня каждая новая работа — это своего рода эксперимент. Новая тема требует и новой трактовки, иного отношения, даже иной стилистики. Единственный неизменный закон, известный мне, гласит: никогда не сворачивай с избранного пути, чего бы это ни стоило. Немало вреда причинило литературе мнение, широко популярное несколько лет назад, что роман — наиболее подходящее средство для выражения любых взглядов и защиты всевозможных теорий. Писатели, которые видели свою цель в том, чтобы читать проповеди, призывать к переустройству общества или обличать беззаконие, облекали свои идеи в форму романа. Так появилось на свет огромное множество скучнейших книг. Я глубоко убежден, что главная цель романиста — доставлять удовольствие читателю, но добиться этого непросто. Если писатель рассказал увлекательную историю и создал яркие и правдивые характеры, он вполне заслужил благодарность читателя. Я не чувствую в себе призвания проповедовать, ниспровергать или поучать ближних, и если мне потребуется информация о городском планировании или о системе Монтессори[1], я не буду искать ее на страницах романов.

Нельзя не заметить, что хотя многие романы представляются воплощением всевозможных совершенств, читать их невозможно. Надеюсь, Вы не сочтете чудачеством с моей стороны, если я признаюсь, что полагаю занимательность наиважнейшим достоинством романа. Говорят, что женщине лучше быть доброй, чем умной. Для себя я еще не решил, каким женщинам отдать предпочтение. Но что касается романа, то тут я уверен — лучше роман занимательный, чем самый распрекрасный и умный. Я часто пытался понять, почему нам так интересно читать романы. Я не буду излагать здесь все выводы, к которым пришел. Назову лишь два-три условия, без которых не достичь успеха.

Прежде всего, я думаю, мудро поступает тот романист, кто пишет кратко. Хорошо, когда роман можно прочитать, как говорится, за один присест, и я использую все доступные мне средства, чтобы читатель не мог оторваться от книги. Кроме того, на мой взгляд, писатель должен уделять больше внимания форме, чем это делают английские и американские романисты под влиянием вредной теории, будто роман — это своего рода ме-

[1] Монтессори Мария (1870—1952) — итальянский педагог, сторонница свободного воспитания.

шок, куда можно кидать что попало. Если бы не такое множество современных романов без начала и конца, было бы смешно говорить, что хороший роман должен иметь начало, середину и конец и что все его части должны быть соразмерны друг к другу. Роману необходима стройная композиция, и я не понимаю, почему надо лишать возможности насладиться гармонией всего произведения. В связи с этим я настоятельно рекомендую Вашему сыну прочитать роман Карла Ван Вехтена[1] «Татуированная графиня». Это образец той формы, благодаря которой чтение романов доставляет нам такое наслаждение. Кроме того, он найдет там достоверные характеры и непринужденный юмор. Если он внимательно прочтет этот роман, то почерпнет из него немало полезного и назидательного. Это достойный восхищения образец, наверное, в самом трудном для писателя жанре — развлекательном романе.

Еще один хороший совет — писать надо просто. Пусть он употребляет самые простые слова и расставляет их в наиболее естественном порядке. Меня раздражают авторы, которые используют причудливые конструкции и нагромождают вычурные эпитеты. Ничто так быстро не выходит из моды, как аффектация, и ничто не звучит так фальшиво, как фраза, модная в позапрошлом сезоне. Я знаю одного видного романиста, который убивает массу времени, роясь во всевозможных словарях в поисках редких слов. Трудно представить себе более бессмысленное занятие. Я заметил, что писатели, использующие необычные экзотические слова, далеко не всегда понимают их значение. Я знаю другого, мирно почившего и ныне забытого писателя, которому так хотелось выделиться, что он писал «всячина всякая» вместо «всякая всячина». Пусть Ваш сын не боится расхожей фразы, она может оказаться наиболее к месту. Самое главное — быть понятным. Я не думаю, что писатель вправе подсовывать читателю головоломки, заставляя его разгадывать смысл. Если он сам ясно понимает, что он хочет сказать, он выразит свою мысль простыми словами. Если же он не может обходиться без головоломок, он должен быть уверен, что заключенный в них смысл стоит тех трудов, которые предстоит приложить читателю, прежде чем он

---

[1] Вехтен Карл Ван (1891—1964) — американский романист и киносценарист; в романе «Татуированная графиня» показал нравы провинциальной Америки.

доберется до него. Нет ничего скучнее загадочности, за которой скрывается банальность. И пусть Ваш сын не думает, что достаточно писать разумно, ясно и просто, чтобы достичь совершенства: Свифт писал восхитительным стилем, используя самые обычные слова и ставя их в наиболее естественном порядке. Хорошая английская проза достигается не нагромождением вычурных эпитетов, она требует верного и тонкого слуха.

Боюсь, мои мысли покажутся Вам ненужными и сумбурными. Я писал то, что думал. Это непростой вопрос, и я вовсе не претендую на то, что дал Вам на него исчерпывающий ответ.

С совершенным почтением
*У.-С. Моэм.*

XXX, Бикон-стрит, Бостон, тридцатое октября тысяча девятьсот двадцать четвертого года

Дорогой мистер Моэм,

С Вашей стороны было крайне любезно ответить мне таким длинным и обстоятельным письмом, но со времени моего последнего к Вам письма мой сын передумал и решил заняться коммерцией. Я сомневаюсь, что Вы покинете Америку, не посетив Бостон. Мистеру Хейлу и мне будет очень приятно познакомиться с Вами. Я принимаю каждую первую и третью среду месяца всю зиму.

Искренне Ваша
*Франсис Ван Берен Хейл.*

P. S. Меня удивило, что Вы пишете «компетентнее меня».

Правильно было бы «компетентнее, чем я».

# ПИШИ О ТОМ, ЧТО ЗНАЕШЬ

Мне следовало бы сейчас взяться за письмо, а не за статью, но я терпеть не могу писать письма, особенно о том, о чем писал уже сотни раз.

Двадцатилетний молодой человек уговорил меня прочесть его рассказы и прислал их по почте. Он, по его словам, хотел бы услышать о своих опусах непредвзятую правду, но я понимаю, как понимает в глубине души и он сам, что хочется ему лишь похвал. Хвалить же его как раз не за что. И это при том, что рассказы написаны вполне пристойно: в отличие от других молодых авторов обоего пола, он, по крайней мере, не счел за труд подучить грамматику, а его герои, хоть и не оригинальны, все же достаточно индивидуализированны. Но беда в том, что он взялся писать о предметах, о которых явно ничего не знает. А поскольку это ошибка большинства начинающих сочинителей, то мне, чтобы указать им на нее, приходится вновь и вновь писать одно и то же письмо.

Странная, на первый взгляд, ситуация — ведь рассказывать о том, что знаешь, казалось бы, гораздо легче, нежели о том, чего не знаешь. Но обычное, как я понимаю, представляется молодым писателям банальным, и только исключительное, по их мнению, достойно пера. Отсюда и тяга к изображению художников, актеров, певцов и скрипачей.

В одном из рассказов моего корреспондента пожилая фермерша, которую он делает одаренной пианисткой, вдруг сочиняет великолепную сонату, а знаменитый дирижер берется ее оркестровать. Но и несведущему в музыке человеку ясно, что даже гению не сочинить сонату, если он мало знаком с азами гармонии и композиции. С другой стороны, если соната так хороша, то зачем же дирижеру переделывать ее в симфонию? В другом рассказе речь идет о парижских художниках. Бьюсь об заклад, что автор и в Париже никогда не бывал и мастерской художника в глаза не видывал. Я помню те шедевры, о которых он пишет. Они были созданы полвека назад, а теперь пылятся в пустынных залах провинциальных музеев. Старушкам, правда, они нравятся до сих пор.

Отсюда ясно, что, когда пишешь о том, чего не знаешь, рискуешь наделать массу нелепых ошибок. Писатель, естественно, не может знать обо всем на свете по личному опыту, но тогда, прежде чем сесть за работу, он обязан выведать о своем предмете как можно больше. Иногда ему приходится кое-что и выдумывать, но чтобы это «кое-что» звучало убедительно, нужен опыт и мастерство. В большинстве же случаев овчинка не стоит выделки, так как читатель ему все равно не поверит. А если писатель не убеждает своих читателей, то ему надо менять профессию.

Добиться успеха, как подсказывает мне опыт, можно лишь одним способом — говоря правду, как ты ее понимаешь, о доподлинно тебе известном; причем упор тут следует сделать на словах «как ты ее понимаешь». Новых тем и сюжетов практически нет (и, кстати, более затасканных, чем о великом певце, художнике или музыканте, не сыщешь); но если автор личность, он сумеет и в устаревшей теме увидеть что-то свое, личное, и сделать ее интересной. Даже стремясь к абсолютной объективности, он окрасит ее своей индивидуальностью и мироощущением.

Приведу пример. Джеймс Фаррелл в «Стадсе Лонигэне»[1], поставив себе целью воссоздать объективную картину жизни чикагских мелких буржуа, добивается полно-

---

[1] Фаррелл Джеймс Томас (1904—...) — американский писатель, автор трилогии о Стадсе Лонигэне, в которой, опираясь на традиции Т. Драйзера, реалистически воссоздает жизнь героя в ее социальной и психологической достоверности.

го жизнеподобия. Его изображение фотографично, а фотоаппарат, как известно, не лжет. Но я уверен, что если бы писатель с иной индивидуальностью взял ту же тему и тех же героев, из-под его пера вышла бы совершенно другая картина.

Суть проста: значимость художественного произведения зависит, в конечном счете, от личности его создателя. Если эта личность интересна, то и произведение вас захватит. Трудно, конечно, рассчитывать, что молодой писатель сразу явится на свет глубокой и сложной личностью; это приходит лишь с годами и опытом. Но у него есть и неоспоримые преимущества – скажем, оригинальный и смелый взгляд на все, что его окружало с детства. О родных и знакомых, с которыми он ежедневно общается, ему известны такие подробности, которые он вряд ли сможет узнать о других людях в зрелом возрасте. А ведь это – готовый материал. Но если он посредственность и мир детства, люди, живущие с ним бок о бок, для него обыденны и неинтересны, то он не создан для творчества и только попусту тратит время.

Сказанное не значит, что я советую забыть про воображение. Воображение поможет писателю из разрозненных фактов собрать важный по смыслу или прекрасный узор. Оно поможет за частным увидеть целое. Необязательно съедать всего барана, чтобы узнать вкус баранины, достаточно и одной котлетки. Однако если писатель неверно видит суть вещей, то воображение лишь усугубит его ошибки, а верно он может увидеть лишь то, что знает из личного опыта.

Но, увы, пора садиться за это треклятое письмо, прочитав которое мой молодой человек наверняка решит, что я старый дуралей и ничего не смыслю в ремесле.

# *Портреты мастеров*

ИХ ШЕДЕВРЫ

# ГЕНРИ ФИЛДИНГ И «ТОМ ДЖОНС»

*(Из сборника «Десять романов и их создатели», 1954)*

## I

Писать о Генри Филдинге как о человеке трудно потому, что о нем очень мало известно. Артур Мерфи, который опубликовал его краткую биографию как вступление к сборнику его сочинений в 1762 году, всего через восемь лет после его смерти, если и был с ним лично знаком, так только в его последние годы, а материала у него было так мало, что с целью как-то заполнить 80 страниц своего эссе он пускается в длинные, скучные отступления. Фактов он почти не приводит, а позднейшие исследования показали, что приведены они порой неточно. Последним о Филдинге серьезно писал Хоумз Дадден, ректор колледжа Пемброк. Два толстых тома его труда — это памятник старательности и трудолюбию. Он живо обрисовал политическую обстановку того времени и яркими штрихами изложил плачевную авантюру Молодого претендента[1] в 1745 году, тем добавив красок, глубины и основательности пестрой карьере своего героя. Кажется, нет ничего такого, что можно бы сказать о Генри Филдинге и чего уважаемый ректор колледжа Пемброк не сказал бы.

---

[1] Молодой претендент — Чарлз Эдвард Стюарт (1720—1788); воевал за восстановление Стюартов на английском престоле, в 1745 г. высадился в Шотландии и пошел на Лондон, но, потерпев ряд поражений, бежал во Францию.

Филдинг был отпрыском старинного дворянского рода. Его отец, армейский офицер, дослужившийся до генерала, был третьим сыном Джона Филдинга, каноника Солсберийского собора, а тот был пятым сыном графа Десмонда. Десмонды были младшей ветвью Денби, тешившей себя мыслью, что произошли от Габсбургов. Гиббон, тот самый Гиббон, что написал «Упадок и разрушение», сказал в своей автобиографии: «Потомки Карла V могут отрекаться от своих английских родичей, но романтика «Тома Джонса», этой упоительной картины человеческих нравов, переживет Эскуриал и императорский герб австрийской династии». Это — удачнейшая фраза, и очень жаль, что притязания благородных лордов на поверку оказались беспочвенными. Они писали свою фамилию «Фелдинг», а я где-то читал, что тогдашний граф спросил однажды Филдинга, как это могло случиться, на что получил ответ: «Могу предположить одно, милорд, что причина простая: моя ветвь нашей семьи научилась писать грамотно раньше, нежели ваша».

Отец Филдинга пошел в армию и служил в войсках Мальборо «с великой храбростью и доброй славой». Он женился на Саре, дочери сэра Генри Гулда, судьи в суде Королевской скамьи; и в его поместье Шарпем-Парк близ Гластонбери в 1707 году и родился наш автор. Спустя три года Филдинги, у которых к тому времени родились и две дочери, переехали в Ист-Стур в Дорсетшире, и там, в доме, который судья завещал дочери, родились еще три девочки и один мальчик. Миссис Филдинг умерла в 1718 году, а Генри в следующем году отбыл в Итон. Здесь у него завязалась дружба с несколькими достойными юношами, и если он, вопреки утверждению Артура Мерфи, не покинул Итон «с отличным знанием древнегреческих авторов и вполне овладев латинскими классиками», то безусловно полюбил заниматься классической литературой. Много позже, больной и без денег, он наслаждался, читая «Утешение» Цицерона, а садясь на корабль, увозивший его, умирающего, в Лиссабон, взял с собой томик Платона.

После Итона он не отправился ни в один из университетов, но прожил некоторое время в Солсбери, у своей бабки леди Гулд, чей муж судья к тому времени умер. Там, как сообщает д-р Дадден, он читал кое-что из юридической литературы и множество разных книг. Внешне Филдинг был молодец хоть куда — рост шесть с лишним футов, сильный, подвижный, с глубоко сидящими темны-

ми глазами, римским носом, короткой верхней губой, кривящейся в иронической усмешке, и упрямым, выдающимся вперед подбородком. Волосы у него были темные, вьющиеся, зубы белые, ровные. В 18 лет уже можно было сказать, каков он будет. Одно время он жил в Лайм-Риджисе с доверенным слугой, готовым «поколотить, искалечить или убить» ради своего господина, и здесь он влюбился в мисс Сару Эндрюс, чье внушительное приданое хорошо дополняло ее красоту, и составил план, как увезти ее – если потребуется и силой – и жениться на ней. План его был раскрыт, и девицу поспешили услать от греха подальше и выдать за более подходящего кандидата. Сколько известно, следующие два или три года он прожил в Лондоне на деньги бабки, предаваясь столичным утехам прилежно, как всякий молодой человек со связями, чья внешность и манеры тому содействуют. В 1728 году, стараниями его кузины леди Мэри Уортли-Монтегю и с помощью очаровательной, но не сверхцеломудренной актрисы Энн Олдфилд, одну из пьес Филдинга поставил Колли Сиббер в Друри-Лейн. Называлась она «Любовь в нескольких масках» и прошла четыре раза. Вскоре после этого он поступил в Лейденский университет и отец положил ему на ученье двести фунтов в год. Но затем отец женился вторично и либо не мог, либо не захотел платить ему обещанное пособие, и примерно через год Филдинг был вынужден возвратиться в Англию. Дела его были так плохи, что ему, как он выразился с присущим ему легкомыслием, оставался единственный выбор: стать либо наемным писакой, либо наемным кучером.

Остин Добсон, автор его биографии в серии «Английские литераторы», говорит, что как по врожденным склонностям, так и по обстоятельствам жизни путь его вел на сцену. У него был боевой дух, юмор, острая наблюдательность, – все вещи, необходимые драматургу, а сверх того изобретательность и чутье конструкции. «Врожденные склонности», о которых говорит Остин Добсон, означают, очень возможно, что был у него и талант перевоплощения, без которого драматургу тоже трудно обойтись, а писание пьес стало для него легким способом быстро заработать немного денег. Что касается «жизненных обстоятельств» – это деликатный способ выразить ту мысль, что он был хорош собой, мужчина с головы до пят, и пленил воображение популярной актрисы.

Угодить премьерше — это во все времена был для молодого драматурга лучший способ увидеть свою пьесу на сцене. От 1729 до 1737 года Филдинг сочинил или переделал 26 пьес, из которых три встретили восторженный прием, а одна даже рассмешила Свифта, который сказал, что, сколько помнит, смеялся в театре всего два раза. С чистой комедией дело у Филдинга как будто не ладилось, самые большие успехи ждали его в жанре, который, сколько мне известно, он сам и изобрел — в представлениях, включающих много танцев и песен, короткие злободневные скетчи, пародии, намеки на известных лиц, короче — нечто весьма похожее на ревю, столь популярное в наши дни. По выражению Артура Мерфи, фарсы Филдинга сочинялись за два или три утра, «с такой легкостью он их писал». Д-р Дадден считает это преувеличением. Я с ним не согласен. Некоторые из этих пьес были очень короткие, и я сам слышал о легких комедиях, которые писались за один уик-энд, что вовсе не пошло им в ущерб. Последние две пьесы, написанные Филдингом, были направлены против политической коррупции его времени, и критика его была достаточно действенной, чтобы заставить министерство провести закон о цензуре, обязывающий хозяина театра получать на постановку всякой пьесы разрешение лорда-камергера. Этот закон до сих пор отравляет жизнь английским драматургам. Позже Филдинг лишь изредка писал для сцены, а если и писал, то, надо полагать, потому, что с деньгами приходилось особенно туго.

Я не хочу притворяться, что читал его пьесы, но я их просматривал, кое-где прочитал сцену, и диалог показался мне естественным и бойким. Самый забавный кусочек, который мне запомнился,— в описании одной из участниц спектакля, список которых Филдинг, как тогда было принято, дает перед текстом в перечне действующих лиц «Мальчик-с-пальчик Великого»: «...женщина, совершенно безгрешная, если не считать, что немного увлекается выпивкой».

Рассуждать о пьесах Филдинга принято немного свысока, и никто бы не стал их вспоминать, если б их написал не автор «Тома Джонса». Им безусловно недостает той литературной отделки, какая есть, например, в пьесах Конгрива и какую хотел бы найти в них критик, читающий их у себя в библиотеке двести лет спустя. Но пьесы пишутся не для чтения, а для постановки на сцене, и хотя литературная отделка никогда не мешает, не она

делает их хорошими; а может (что часто и случается) сделать их менее сценичнымй. Те достоинства, что были в пьесах Филдинга, они теперь утеряли, ибо драма в большой мере зависит от злободневности, а потому эфемерна — почти так, как газета; но какое-то достоинство в них несомненно было, ибо ни желание молодого человека писать пьесы, ни нажим любимицы-актрисы не заставит руководителей театра ставить одну пьесу за другой, если они не нравятся публике. Публика в этом деле высший судья. Если руководитель театра не разбирается в ее вкусах, он обанкротится. Пьесы Филдинга обладали хотя бы тем достоинством, что публика любила их смотреть. «Мальчик-с-пальчик Великий» шел «свыше сорока вечеров», а «Пасквин» 60 вечеров, как в свое время прошла «Опера нищего». Сам он относился к публике без особого почтения. «Когда он брался написать пьесу или фарс,— говорит Мерфи,— многие из ныне живущих его друзей еще помнят, как он не слишком рано уходил домой из таверны, а наутро приносил актерам сцену, написанную на бумаге, в которую до этого заворачивал табак, свое любимое зелье». Во время репетиций комедии под названием «День свадьбы» Гаррик, игравший в ней, возражал против одной сцены и советовал Филдингу изъять ее. «Нет, черт возьми,— сказал Филдинг,— если сцена нехороша, публика сама это почувствует». Сцену сыграли, публика шумно выразила свое неодобрение, и Гаррик удалился в артистическое фойе, где автор сидел, похваливая себя за талант и угощаясь бутылкой шампанского. Он успел выпить уже много и, подмигнув актеру, вопросил: «Что там случилось, Гаррик? Почему они свистят?»

— Да шла та сцена, которую я просил вас убрать. Я знал, что она не годится, а они так меня запугали, что я теперь за весь вечер не приду в себя.

— Эх, черт возьми,— сказал автор,— значит, все-таки, почувствовали?

Рассказал эту историю Артур Мерфи, и я, признаться, не очень-то в нее верю. Я был знаком и имел дело с актерами-постановщиками (таким был и Гаррик), и мне очень не верится, что он согласился бы играть в сцене, которая, по его мнению, погубила бы весь спектакль; но такой анекдот не был бы выдуман, если б не был правдоподобен. Он хотя бы показывает, как смотрели на Филдинга его друзья и собутыльники.

На том, что в карьере Филдинга пьесы были не более чем проходным эпизодом, я задержался потому, что считаю это важным в его развитии как прозаика. Немало видных прозаиков пробовали свои силы в драматургии, но не припомню ни одного, кто достиг бы в этом успеха. Дело в том, что техника тут очень разная, и твое умение написать роман не поможет, если ты задумал написать пьесу. У прозаика в распоряжении все время, какое ему нужно, чтобы разработать тему; он может описывать своих персонажей так подробно, как хочет, показывать читателям их поведение, объяснять их мотивы; если он ловок, может невероятное представить достоверным, если обладает даром повествования — может постепенно подвести к кульминации, какая после долгой подготовки покажется более эффектной (замечательный пример этого — письмо Клариссы, в котором она сообщает, как была соблазнена); ему не нужно описывать действие, он может заставить действующих лиц объясняться в диалогах на любом количестве страниц. А пьеса целиком зависит от действия, причем не от таких грубых ситуаций, как когда человек падает в пропасть или его сбивает с ног омнибус: подать стакан воды — тоже поступок, и может оказаться в высшей степени драматичным. Внимание публики очень неустойчиво, его нужно удерживать непрерывной сменой мелких эпизодов, все время должно происходить что-то новое; тему нужно предложить с самого начала, и развитие ее должно следовать по определенной линии, без отклонений в не относящиеся к делу боковые тропинки; диалог должен быть живым и острым и составлен так, чтобы слушающему, желающему уловить его суть, не нужно было то и дело помолчать и подумать; в персонажах не должно быть противоречий, каждый из них должен легко улавливаться и глазом и пониманием, и самая сложность его должна быть правдоподобной. В пьесе недопустимы незаконченные сюжетные линии, даже в мелочах, основа должна быть крепкой и структура прочной.

Когда драматург приобрел качества, необходимые, на мой взгляд, для написания пьесы, которую публика высидит с удовольствием, и начинает писать романы, он оказывается в выигрышном положении. Он научился быть кратким, понял ценность быстрого развития сюжета, научил своих персонажей выражать себя в словах и поступках, не прибегая к помощи описаний, и когда приступает к работе над большим полотном, которое до-

пускает роман, может не только использовать преимущества, присущие романной форме: драматургическая тренировка позволила ему также сделать свой роман живым и динамичным. Это превосходные качества, а именно их недостаток наблюдается у очень хороших романистов, каковы бы ни были их другие заслуги.

Годы, посвященные Филдингом писанию пьес, я не могу рассматривать как время, потраченное зря. Мне кажется, что они, напротив, послужили ему ценным опытом, когда он стал писать романы. Литературная отделка им не вредит, но не она делает пьесу хорошей; она может (часто так и бывает) сделать ее менее сценичной.

В 1734 году Филдинг женился на Шарлотте Крейдок. Она была одной из двух дочерей вдовы, жившей в Солсбери, и о ней известно только, что она была прекрасна и очаровательна. Миссис Крейдок, женщина суетная и решительная, видимо, не одобряла ухаживания Филдинга за ее дочерью, и едва ли можно ее за это осуждать, поскольку его средства к существованию были весьма неопределенны, а связь с театром не могла внушать доверие осторожной матери. Как бы там ни было, влюбленные сбежали, и хотя миссис Крейдок пустилась в погоню, она не успела догнать их вовремя, чтобы приостановить венчание. Филдинг описал Шарлотту, как Софью в «Томе Джонсе», и еще раз – как Амелию в одноименном романе, так что читатель этих книг может очень ясно представить себе, какой она была в глазах своего возлюбленного и мужа. Через год миссис Крейдок умерла и оставила Шарлотте 1500 фунтов стерлингов. Это оказалось очень кстати, так как в начале этого же года поставленная Филдингом пьеса с треском провалилась и он сидел без денег. Он и до этого наезжал по временам в небольшое имение, принадлежавшее еще его матери, и теперь отправился туда с молодою женой. Там он провел девять месяцев, щедро принимая друзей и предаваясь деревенским развлечениям, а вернувшись в Лондон с остатками жениного наследства, снял Маленький театр в Хеймаркете и вскоре поставил там свою лучшую (как говорят) и самую блестящую пьесу «Пасквин, или Драматическая сатира на современность».

Когда закон о театральной цензуре вступил в силу и покончил с этой деятельностью, у него была жена и двое детей и почти не было денег, чтобы содержать их. Чем-то нужно было зарабатывать на хлеб. Ему был 31

год. Он вступил в Средний Темпл[1], и хотя «так случилось,— говорит Артур Мерфи,— что его давнишний вкус к удовольствиям временами возвращался к нему и в согласии с его природной живостью вовлекал его в греховные радости столичной жизни», занимался он усердно и со временем был допущен к адвокатской практике.

Он был готов заниматься новой профессией вполне прилежно, но работы почему-то получал мало; очень возможно, что видные юристы относились с подозрением к человеку, известному только как автор легких комедий и политических сатир. Более того, еще не прошло трех лет, как участились приступы подагры, не дававшие ему регулярно бывать в суде. Чтобы не оставаться без денег, пришлось снова браться за перо и писать для журналов. Тут у него, между прочим, хватило времени, чтобы написать свой первый роман «Джозеф Эндрюс». Через два года умерла его жена. Он остался один, вне себя от горя. Леди Луиза Стюарт записала: «Он любил ее страстно, и она отвечала ему взаимностью, но жизнь у них была несчастливая, потому что они почти всегда были до противности бедны и лишь изредка ощущали покой и безопасность. Всем известно, до чего он был неосмотрителен,— если у него заводилось два десятка фунтов, ничто не могло помешать ему раздарить их, а не подумать о завтрашнем дне. Иногда они жили в приличных квартирах, даже с комфортом, иногда — в жалкой мансарде без всяких удобств, не говоря уже о местах предварительного заключения и о тайных жилищах, где его иногда отыскивали. Упрямая веселость помогала ему все это преодолеть, ей же более тонкая конституция мешала выдерживать заботы и тревогу и подорвала ее здоровье. Она стала чахнуть, схватила горячку и умерла у него на руках». Все это звучит правдоподобно и отчасти подтверждается романом «Амелия». Мы знаем, что романисты, как правило, используют любое собственное переживание, и Филдинг, когда создавал Билла Бута, не только рисовал автопортрет и портрет своей жены в роли Амелии, но использовал ряд эпизодов из собственной жизни. Через четыре года после смерти жены он женился на ее служанке Мэри Дэниел, она тогда была на третьем

---

[1] Средний Темпл — одна из четырех старинных юридических корпораций. В Темпле будущие юристы получали юридическое образование и начинали зарабатывать, ведя дела самостоятельно либо по предложению старших по рангу коллег.

месяце беременности. Это шокировало его друзей, его сестра, жившая с ним после смерти Шарлотты, покинула его дом, а кузина его, леди Мэри Уортли-Монтегю, автор знаменитых писем, подивилась с надменным презрением, как он может «вкушать блаженство со своею кухаркой»; но она, не обладая внешней прелестью, была чудесным созданием, и он всегда отзывался о ней с чувством привязанности и уважения. Это была очень порядочная женщина, она нежно о нем заботилась, а в заботе он нуждался, была хорошей женой и хорошей матерью. Она подарила ему двух сыновей и дочку.

Когда Филдинг еще только пробивался в драматургию, он пошел на поклон к сэру Роберту Уолполу, в то время всесильному; но хотя он посвятил ему, с избытком комплиментов, свою пьесу «Современный муж», неблагодарный министр, как видно, не пожелал ничего для него сделать. Тогда он решил, что полезнее ему будет партия противников Уолпола, и попытал счастья у лорда Честерфилда, одного из ее лидеров. Цитирую д-ра Даддена: «Трудно было бы яснее намекнуть, что он предлагает свой ум и юмор в распоряжение оппозиции, если там готовы их принять и пустить в дело». Со временем они так и поступили, и Филдингу было предложено редактировать журнал, основанный с целью высмеивать сэра Роберта и его министров. В 1748 году Уолпол сошел со сцены, и после короткой интерлюдии возвысился Генри Пелгам. Теперь оказалась у власти партия, на которую работал Филдинг, и несколько лет он редактировал и снабжал материалом газеты и журналы, поддерживавшие правительство. Естественно, он ждал благодарности за свои услуги. Среди друзей, которых он завел в Итоне и чью дружбу сохранил, был Джордж Литлтон, член выдающегося (и по сей день) политического семейства и щедрый покровитель литературы. Когда Пелгам был премьером, Литлтон стал министром финансов, и в 1748 году с его помощью Филдинг был назначен мировым судьей по Вестминстеру. Вскоре, чтобы он мог выполнять свои обязанности с более заметным результатом, юрисдикция его была распространена и на Мидлсекс, и он поселился со своей семьей в официальной резиденции на Боу-стрит. Работать на новом посту ему помогло юридическое образование, знание жизни и природные способности. Филдинг сам рассказывает, что до его назначения этот пост приносил до 500 фунтов в год грязных денег, он же не зарабатывал и трехсот, но

чистых. Через герцога Бедфордского он получил пенсию из общественных сумм. Предполагают, что она составила сто или двести фунтов в год. В 1749 году вышел в свет «Том Джонс», над которым он работал, еще когда редактировал журнал в поддержку правительства. За «Тома Джонса» он получил 700 фунтов стерлингов, а поскольку деньги в то время стоили в 5—6 раз дороже, чем в наши дни, эта сумма примерно равнялась четырем тысячам. Неплохая была бы плата за роман сегодня!

Здоровье Филдинга к тому времени сильно сдало. Участились приступы подагры, ему приходилось уезжать на поправку то в Бат, то в свой домик возле Лондона. Однако писать он не переставал. Он писал памфлеты о своей должности; один из них, «Расследование причин недавнего роста грабежей», способствовал, как говорят, проведению знаменитого закона о джине; и написал «Амелию». Здоровье его становилось все хуже, и в 1754 году, разогнав «шайку злодеев и головорезов», державших в страхе весь Лондон, он передал свою должность единокровному брату Джону Филдингу. Единственным шансом уцелеть представлялось — поискать климат получше, чем в Англии, и в июне того же 1754 года он отплыл от берегов своей родины в Лиссабон на «Королеве Португалии», капитан Ричард Бил. Прибыл он туда в августе и через два месяца умер. Ему было 47 лет.

## II

Когда я думаю о жизни Филдинга, такой, какой я кратко описал ее по скудным материалам, которыми располагаю, меня охватывает своеобразное чувство. Это был настоящий мужчина. Читая его романы — а мало кто из писателей вложил в свои книги больше себя, чем он, — проникаешься к нему симпатией, как к человеку, с которым был близок много лет. В нем есть что-то очень современное. Есть один тип англичанина, который до последнего времени был широко известен. Его можно было встретить в Лондоне, в Ньюмаркете, в Лестершире в сезон травли лисицы, в Каузе в августе, в Каннах или Монте-Карло посреди зимы. Он джентльмен, у него отличные манеры. У него приятная внешность, приятный тон, с ним чувствуешь себя легко. Он не так чтобы особенно культурен, но к таким людям терпим. Любит женщин, бывает вызван в суд как соответчик. Он не трудит-

ся в поте лица, но и не видит в этом необходимости. У него вполне приличный доход, и денег он не жалеет. Если начинается война, он идет в армию, и доблесть его у всех на устах. Он абсолютно никому не вредит и всем нравится. Годы идут, молодость кончается, он уже не так обеспечен, и жизнь уже не так легка. От охоты на лису пришлось отказаться, но в гольф он играет прекрасно, и в карточной комнате вашего клуба всегда приятно его увидеть. Он женится на давнишней своей пассии, вдове с деньгами, уже в пожилых годах и, остепенившись, превращается в прекрасного мужа. В нынешнем мире для него нет места, и через несколько лет весь этот тип окажется вымершим. Вот таким, мне представляется, был Филдинг. Но ему достался великий дар, позволивший ему стать замечательным писателем, и работать он умел, стоило захотеть. Он любил бутылку и не отказывался от женщин. Когда говорят о добродетельности, обычно имеют в виду секс, но целомудрие — это лишь малая доля добродетели, и, пожалуй, не главная. Филдинг знал сильные страсти и отдавался им без колебаний. Он умел любить нежно. В семье коренится любовь, а не привязанность, та — совсем иное дело; но половое влечение может существовать и без любви. Отрицать это можно только из ханжества либо по незнанию. Половое влечение — это животный инстинкт, в нем нет ничего более постыдного, чем в жажде или в голоде, и так же мало причин не удовлетворять его. Если считать Филдинга распутным оттого, что он предавался, может быть без достаточного разбора, радостям секса, во всяком случае, он не превосходил в этом большинство мужчин. Как большинство из нас, он жалел о своих грехах (если то были грехи), но при первом удобном случае совершал их снова. У него была горячая кровь, но доброе сердце, он был великодушен и, в продажную эпоху, честен; ласковый муж и отец, храбрый, правдивый и хороший друг для своих друзей, которые оставались ему верны до его последнего вздоха. Терпимый к чужим грехам, он ненавидел грубость и двоедушие. Успех не кружил ему голову, и с помощью бутылки шампанского и жареной куропатки он стойко сносил невзгоды. Он принимал жизнь и все, что она ему предлагала, с душевной бодростью и добрым юмором, и наслаждался ею сполна. Что и говорить, он был очень похож на своего Тома Джонса и отчасти похож на своего Билла Бута. Мужчина как мужчина.

Я должен, однако, сообщить читателям, что нарисованный мною портрет Генри Филдинга вовсе не совпадает с портретом, который ректор Пемброка оставил в своем монументальном труде (я уже часто ссылался на него и почерпнул там столько полезной информации). «До недавнего времени,— пишет он,— в общественном воображении Филдинг был человеком блистательного таланта, наделенный тем, что называют «добрым сердцем», и многими приятными свойствами, но рассеянный и безответственный, повинный в прискорбных безумствах и не свободный даже от более серьезных пороков». И сделал все, что мог, чтобы убедить своих читателей, что Филдинг был жертвой грубейшей клеветы. Но этот портрет, который д-р Дадден пытается оспорить, и бытовал при жизни Филдинга. Такого мнения были о нем люди, хорошо его знавшие. Правда, его свирепо ругали политические и литературные враги, и очень возможно, что обвинения, которые на него возводили, были преувеличенны, но обвинения, которые должны человеку повредить, должны быть правдоподобны: так, например, покойный Стаффорд Криппс[1] имел много злейших врагов, которым больше всего хотелось закидать его грязью. Они называли его флюгером, изменником своему классу, но им в голову не пришло бы сказать, что он был развратник и пьяница, поскольку все знали, что он держался строгих моральных правил и был агрессивно воздержан. Они этим только выставили бы на посмешище самих себя. Так и легенды, которые создаются вокруг знаменитого человека, может быть, и не соответствуют действительности, но никто бы в них не поверил, не будь они похожи на правду. Артур Мерфи рассказал характерный анекдот: чтобы расплатиться со сборщиком налогов, Филдинг попросил своего издателя Эндрю Миллера выдать ему аванс и, уходя домой с этими деньгами, встретил приятеля, у которого дела обстояли еще хуже; он отдал ему деньги, а когда сборщик налогов явился, велел ему передать: «Дружба попросила денег и получила, а сборщик пусть зайдет в другой раз».

Д-р Дадден утверждает, что правды в этом анекдоте быть не может; а я говорю: раз он был выдуман, значит, он правдоподобен. Филдинга обвиняли в расточительности, вероятно, за дело: она согласовывалась с его беспеч-

[1] Криппс Стаффорд (1889—1952) — английский государственный деятель. В 1940—1942 гг. был послом Англии в СССР.

ностью, горячностью, приятельством и безразличием к деньгам; он часто бывал в долгах, и, вероятно, его преследовали «кредиторы и бейлифы»; можно не сомневаться, что, отчаявшись добыть денег, он обращался за помощью к друзьям, и ему помогали. Так же поступал благородный Эдмунд Бёрк[1]. Как драматург Филдинг годами вращался в театральных кругах, а театр ни в одной стране ни в прошлом, ни в наши дни не рассматривался как подходящее место для обучения молодежи строгой выдержанности. Энн Колдфилд, благодаря которой была поставлена первая из пьес Филдинга, была похоронена в Вестминстерском аббатстве; но поскольку ее содержали два джентльмена и у нее было двое незаконнорожденных детей, в просьбе почтить ее памятником было отказано. Странно было бы, если б она не одарила своими милостями красивого юношу, каким был тогда Филдинг, а поскольку он был нищим, не было ничего удивительного, что она помогла ему из тех сумм, которые получала от своих покровителей. Возможно, согласилась на это его нищета, а не его воля. Если в молодости он бегал за юбками, то в этом он не отличался от большинства молодых людей своего времени (и нашего тоже), имевших его возможности и преимущества. И без всякого сомнения он часто проводил ночь, «напившись в таверне». Что бы ни утверждали философы, здравый смысл убежден, что мораль для молодости и для зрелости разная, и разная в зависимости от положения в обществе. Для доктора богословия было бы весьма предосудительно заниматься откровенным блудом, а для человека молодого — вполне естественно; так же как для ректора колледжа было бы непростительно напиваться в стельку, а от студента этого порой ожидаешь, и даже не тянет его отругать.

Враги Филдинга обвиняли его как политического наемника. Тоже за дело. Он был готов отдать свои дарования сэру Роберту Уолполу, а убедившись, что тот в них не нуждается, с такой же готовностью предложил их

---

[1] Бёрк Эдмунд (1729—1797) — английский публицист и философ, автор памфлетов против Великой французской революции. У Моэма есть очерк «Начитавшись Бёрка», где дана блестящая характеристика его как вместилища, казалось бы, несовместимых свойств: «Он был честен и малодушен, откровенен и изворотлив, бескорыстен и продажен. Как совместить свойства столь противоречивые — не знаю. Не будем слишком строги. Разве не сказала Бекки Шарп, что легко быть добродетельной, имея пять тысяч годового дохода!»

в помощь его врагам. Никаких принципиальных жертв это не требовало, поскольку в то время одно-единственное различие между правительством и оппозицией состояло в том, что правительство пользовалось выгодами своего положения, а оппозиция – нет. Коррупция была повсеместной, и важные лорды так же охотно меняли позицию, когда это было им выгодно, как Филдинг, когда для него это был вопрос хлеба насущного. В пользу его следует сказать, что когда Уолпол понял, что он опасен, и предложил ему свои условия, если он порвет с оппозицией, Филдинг отказался. С его стороны это было и разумно, ибо довольно скоро после этого Уолпол сошел со сцены. У Филдинга было много друзей в высших сферах общества, а также друзей, выдающихся в искусствах, но из писаний его явствует, что не меньше он ценил общество людей сомнительных, низких, и за это его осуждали очень строго, а мне сдается, что не мог бы он с такой живостью изобразить сцены того, что он называл низкой жизнью, если бы сам в них не участвовал, притом с удовольствием. Общественное мнение тех дней решило, что Филдинг повеса и развратник. Свидетельств этому так много, что пройти мимо них невозможно. Будь он тем респектабельным, целомудренным, воздержанным созданием, в которое ректор Пемброка так просит нас поверить, он почти наверняка не написал бы «Тома Джонса». Мне кажется, что д-ра Даддена в его, может быть, и благонамеренной попытке обелить Филдинга ввело в заблуждение то, что ему даже не пришло в голову, будто в одном человеке могут уживаться противоречивые, даже взаимоисключающие свойства и каким-то образом сливаться в более или менее правдоподобной гармонии. Для человека, отгороженного от жизни и ведущего академическое существование, это естественно. Оттого что Филдинг был щедр, добросердечен, откровенен и честен, д-ру Даддену казалось невозможным, чтобы одновременно он был расточитель, готовый выпрашивать у богатых друзей то обед, то гинею, засиживаться в тавернах, губить свое здоровье вином и завязывать любовную интрижку всякий раз, как представлялся случай. Доктор Дадден пишет, что пока была жива его первая жена, Филдинг был ей неколебимо верен. Откуда он знает это? Разумеется, Филдинг любил ее, любил страстно, но он мог быть не первым любящим мужем, который при случае не прочь порезвиться на стороне, и очень вероятно, что он, как его капитан Бут в таких же обстоятельствах, искрен-

не в этом раскаивался, что не мешало ему согрешить снова, когда подвертывался случай.

В одном из своих писем леди Мэри Уортли-Монтегю пишет: «Я жалею о смерти Г. Филдинга не только потому, что не смогу больше читать его сочинений, но мне кажется, что он потерял больше, чем другие — ибо никто не наслаждался жизнью больше, чем он, хотя мало у кого было для этого так мало причин, так как высшим его назначением было рыться в самых низких вертепах порока и грязи. Я бы сочла более благородным и менее тошнотворным занятием быть в числе тех офицеров штаба, которые проводят ночные свадьбы. Его поразительный организм (даже когда он, с великим трудом, наполовину его сгубил) заставлял его забывать обо всем на свете перед паштетом из дичи или бокалом шампанского; и я убеждена, что он знал больше счастливых минут, чем любой из земных князей».

## III

Есть люди, которые не могут читать «Тома Джонса». Я имею в виду не тех, кто вообще ничего не читает, кроме газет и иллюстрированных еженедельников, и не тех, кто не читает ничего, кроме детективных романов; я имею в виду тех, кто не возражал бы, если б его причислили к интеллигенции и кто с восторгом читает и перечитывает «Гордость и предубеждение», и с самодовольством «Миддлмарч», и с великим почтением — «Золотую чашу»[1]. Очень возможно, что они никогда и не думали о том, чтобы прочесть «Тома Джонса»; но бывает и так, что они пробовали, а дело не пошло. Им стало скучно. Говорить, что им следовало бы оценить его, нет смысла. Никаких «следовало бы» тут нет. Никто не вправе осуждать вас, если вы не нашли его интересным, как никто не вправе осуждать вас за то, что вы не любите устриц. И тогда я спрашиваю себя, что же отвращает их от книги, которую Гиббон назвал великолепной картиной нравов, которую Вальтер Скотт хвалил за правду и человеческую природу, которой восхищался и попользовался Диккенс и о которой Теккерей написал: «Роман «Том

[1] «Золотая чаша» (1904) — последний роман американского писателя Генри Джеймса (1843—1916), отличающегося изощренным психологизмом.

Джонс» воистину прелестен, по конструкции это просто чудо; мудрые мизансцены, сила наблюдательности, множество удачнейших оборотов и мыслей, разнообразный тон этой великой комической эпопеи держат читателя в непрерывном восхищении и ожидании». Или нынешнего читателя не может заинтересовать образ жизни, нравы и обычаи людей, что жили двести лет назад? Или дело в стиле? Стиль легкий, естественный. Кто-то, не помню кто,— возможно, друг Филдинга лорд Честерфилд — сказал, что хороший стиль должен напоминать разговор культурного человека. Это как раз то, что можно сказать о стиле Филдинга. Он беседует с читателем и рассказывает ему историю Тома Джонса, как мог бы рассказать ее, попивая вино, гостям, собравшимся к нему на обед. В выборе слов он не стесняется, ни дать ни взять — современный писатель. Прелестная и добродетельная Софья, судя по всему, была привычна к таким словам, как «шлюха», «байстрюк» и «тварь», и еще то слово, которое Филдинг по не вполне понятной причине изображает так: «с-ка». Да что там, бывают минуты, когда ее отец, сквайр Вестерн, и ее называет такими именами.

В разговорной манере писать роман, в методе, которым автор берет вас в поверенные и сообщает вам, как он относится к персонажам и к ситуациям, в какие они попадают,— имеется и серьезная опасность. Автор все время стоит с вами рядом и тем мешает вам войти в непосредственное общение с лицами, о которых ведет речь. Порой вас раздражает его морализаторство, а если он пускается в отступления, вам очень легко заскучать. Вы не жаждете услышать, что он думал о чем; вы хотите, чтобы он рассказывал дальше. Отступления Филдинга почти всегда уместны или забавны, единственный их недостаток в том, что без них можно отлично обойтись. Однако они коротки, и у него хватает воспитанности просить за них прощения. Его добрая душа так и светит сквозь них. Когда Теккерей неразумно решил ему подражать, он показал себя жеманным святошей и к тому же (невольно ловлю себя на подозрении) неискренним.

Эссе, которыми Филдинг предваряет одну за другой «книги» «Тома Джонса», он, вероятно, написал, когда роман уже был закончен. Они не имеют почти никакого отношения к самим «книгам», ему же, по его признанию, доставили кучу хлопот, и начинаешь думать, зачем он вообще их писал. Он не мог не знать, что многие читате-

ли сочтут его роман низким, не слишком нравственным, а возможно, даже непристойным, и, может быть, решил, что эти эссе несколько сгладят такое отношение. Сами эссе вполне разумны, порою необычайно умны, и когда хорошо знаешь роман, читать их можно не без удовольствия; но всякому, кто читает «Тома Джонса» впервые, право же, лучше пропускать их. Композиция «Тома Джонса» вызвала хор похвал. Д-р Дадден сообщает нам, что Кольридж воскликнул: «Каким мастером композиции был Филдинг!» Скотт и Теккерей равно хвалили его. Второго из них Дадден цитирует так: «Моральна или нет эта книга,— пусть о ней судят только как о произведении искусства, и всякий поразится столь удивительному проявлению человеческого мастерства. В книге нет ни одного, даже самого мелкого эпизода, который не двигал бы сюжет, не вытекал из предыдущего и не составлял бы неотъемлемой части единого целого. Такого литературного «провидения», если позволено мне употребить это слово, не найти больше нигде в художественной литературе. Из «Дон Кихота» можно вырезать половину, в любом романе Вальтера Скотта можно добавить, изменить или переставить что угодно, и ни тот, ни другие не пострадают. Родерик Рэндом и герои его толка переживают ряд злоключений, в конце которых на сцене появляется скрипач и играет свадьбу. Но в истории Тома Джонса самая первая страница крепко связана с самой последней, и только ахаешь при мысли, как мог автор создать и носить всю эту конструкцию в мозгу, прежде чем перенести на бумагу».

Тут не обошлось без преувеличений. «Том Джонс» построен по образцу испанских плутовских романов и «Жиль Блаза», и простая его структура вытекает из особенностей жанра. Герой по той или иной причине покидает родной дом, в пути переживает множество приключений, общается с людьми всяческих сословий и званий, богатеет, беднеет и под конец достигает процветания и женится на очаровательной девушке. Филдинг, идя по стопам своих предшественников, прерывает повествование историями, вовсе с ним не связанными. Это был неудачный прием, к которому писатели, мне кажется, прибегали не только по той причине, о которой я говорю в первой главе, то есть потому, что должны были в срок сдать книгопродавцу известное количество материала, и тут могли пригодиться любые басни, но потому, что боялись, как бы длинная вереница приключений не надо-

ела читателям, и, чтобы встряхнуть его, время от времени предлагали ему постороннюю повесть, а еще потому, что короткий рассказ у них уже был, но не было друзей, способных предложить его публике. Критики фыркали, но практика эта была живуча, и, как мы знаем, Диккенс вспомнил о ней в «Записках Пиквикского клуба». Читатель «Тома Джонса» может безболезненно пропустить историю горного отшельника и весь рассказ миссис Фицгерберт[1]. И не совсем точен Теккерей, когда говорит, что нет ни одного эпизода, который бы не двигал сюжет, не вытекал из предыдущего и не составлял бы неотъемлемой части единого целого. Встреча Тома Джонса с цыганами ни к чему не приводит, а появление миссис Хант и ее предложение руки и сердца Тому более чем лишне. Случай со стофунтовым билетом никак не использован и, кроме того, груб и фантастически неправдоподобен. Теккерей удивлялся, как мог Филдинг носить в мозгу всю конструкцию, прежде чем начать ее записывать. Я думаю, что ничего подобного не было, как не было и с Теккереем, когда он начинал писать «Ярмарку тщеславия». Гораздо более вероятным мне кажется, что, наметив главные линии романа, эпизоды он придумывал по мере надобности; почти все они выдуманы мастерски. Правдоподобие волновало Филдинга так же мало, как его предшественников — авторов плутовских романов, и какие бы ни происходили невероятные события, какие бы нелепые совпадения ни сводили людей, он тянет вас дальше с таким смаком, что вы едва успеваете, и то неохотно, заявить протест. Персонажи обрисованы только основными красками, иногда до беспечности бравурно, и если порой им не хватает тонкости, зато они очень и очень живые. Они резко индивидуализированы, а карикатурного в них не больше, чем допускает комедия. К сожалению, мистер Олворти излишне хорош, но здесь Филдинг потерпел неудачу, как все романисты после него, когда пытались изобразить человека идеально добродетельного. Опыт показывает, что такой персонаж непременно получится глуповатым. Не может не раздражать человек до того хороший, что дает себя дурачить явным подлецам. Говорят, что прототипом Олверти послужил Ральф Аллен из Прайор-Парка. Если это так и если портрет похож, это только доказывает, что ни

[1] Миссис Фицгерберт — описка С. Моэма: здесь и в соседних главах речь идет о миссис Фицпатрик.

один персонаж, списанный прямо из жизни, в литературе не получается вполне убедительным.

Блайфила, с другой стороны, находили слишком плохим и потому в него верили. Филдинг ненавидел обман и ханжество и Блайфила ненавидел так сильно, что, возможно, брал на кисть слишком много краски, но Блайфил — мелкий трусливый эгоист, этакая холоднокровная рыба,— не такой уж редкостный тип. Стать законченным мерзавцем ему мешает только страх перед разоблачением. Но я думаю, мы больше верили бы в Блайфила, не будь он так прозрачен, так отвратителен. Он не живой, как жив Урия Хип, и я задаю себе вопрос: не сыграло ли тут роль инстинктивное опасение его создателя, что если бы дать ему более активную и более видную роль, фигура получилась бы такой мощной и зловещей, что затмила бы героя всей повести.

«Том Джонс», едва вышел в свет, штурмом взял публику, критики же в общем отнеслись к нему строго. Некоторые упреки были глупы до умиления. Так, леди Лаксборо жаловалась, что персонажи слишком похожи на людей, «которых встречаешь в свете». Однако большинство из них обрушились на роман за его якобы «безнравственность». Ханна Мор в своих воспоминаниях пишет, что доктор Джонсон рассердился на нее только раз, когда она вспомнила какое-то остроумное место из «Тома Джонса». «Меня возмущает, что вы цитируете такую порочную книгу,— сказал он.— Мне очень жаль, что вы ее прочли. Ни одна скромная женщина не должна позволить себе такого признания. Не знаю книги более развратной». А я бы сказал, что скромной женщине перед свадьбой очень не мешало бы прочесть эту книгу: из нее она узнает все, что ей нужно знать об интимных подробностях брака, и очень много о мужчинах такого, что не может ей не пригодиться до того, как она перешагнет этот трудный порог. Но никто еще, кажется, не утверждал, что доктор Джонсон был свободен от предвзятых мнений. Он не признавал за Филдингом даже литературных заслуг и однажды обозвал его чурбаном. Когда Босуэлл выразил сомнение, он сказал: «Я назвал его чурбаном в том смысле, что он — мошенник и пустоцвет». «Неужели вы не согласны, сэр, что он очень правдиво описывает человеческую жизнь?» — возразил Босуэлл. «Да, сэр, только жизнь эта очень уж низкая. Ричардсон говорил, что, не знай он, кто такой Филдинг, он бы решил, что перед ним конюх с постоялого двора».

Но мы теперь привыкли встречаться в литературе с низкой жизнью, и в «Томе Джонсе» нет ничего такого, с чем бы нас близко не познакомили писатели наших дней.

Д-р Джонсон мог бы вспомнить, что в Софье Вестерн Филдинг нарисовал изящнейший портрет самой прелестной молодой женщины, какая когда-либо очаровывала читателей романа. Она проста, но не глупа, добродетельна, но не жеманна. У нее есть характер, решительность и смелость, у нее любящее сердце, и она прекрасна собой. Леди Мэри Уортли-Монтегю, которая очень правильно считала «Тома Джонса» шедевром Филдинга, жалела, что он не заметил, что герой у него получился мошенник. Надо полагать, что это относилось к эпизоду, который считается самым предосудительным в карьере мистера Джонса. Леди Белластон влюбляется в него и убеждается, что он не прочь пойти навстречу ее желаниям, ибо считает, что в воспитанность входит «галантное» поведение с женщиной, которая выказала склонность к близости. Карман его был пуст, не было даже шиллинга, чтобы заплатить за портшез, который доставил бы его к ее жилищу, а леди Белластон была богата. Проявив щедрость, не свойственную женщинам, которые готовы сорить чужими деньгами, а свои придерживают, она великодушно помогла ему. Что и говорить, для мужчины не очень красиво принимать деньги от женщины, а также и не расчетливо. Потому что богатые дамы в таких случаях требуют гораздо больше того, что стоят их деньги. С моральной же точки зрения это шокирует не больше, чем когда женщина принимает деньги от мужчины, а возмущаться этим может только очень глупое общественное мнение. И не забывайте, что в наши дни понадобилось придумать новый термин, жиголо, для обозначения мужчины, который собственную личную привлекательность превращает в источник дохода, так что неотесанность Тома, пусть и предосудительную, едва ли можно считать уникальной. Я не сомневаюсь, что при Георге II жиголо процветали не меньше, чем при Георге V. Характерно для Тома Джонса и целиком говорит в его пользу, что в тот самый день, когда леди Белластон дала ему пятьдесят фунтов, чтобы он провел с нею ночь, его так растрогала жалкая история, которую квартирная хозяйка рассказала ему про каких-то своих родичей, что он отдал ей кошелек и велел взять, сколько она считает нужным, чтобы хоть немного их выручить.

В любовной карьере Тома есть один интересный штрих, который, может быть, стоит отметить. Он был честно, искренне и глубоко влюблен в прелестную Софью, но без зазрения совести предавался плотским утехам с любой женщиной, красивой и нестрогой. Любовь его к Софье от этого не страдала. Филдинг был слишком разумен, чтобы сделать своего героя более воздержанным, чем рядовой чувственный мужчина. Он знал, что все мы были бы добродетельнее, если бы по ночам были так же осторожны, как утром.

И Софья, узнавая об этих его похождениях, не слишком расстраивалась. То, что в этом вопросе она проявляла здравый смысл, столь не свойственный ее полу, — это, конечно, одна из самых привлекательных ее черт. Очень хорошо сказал Остин Добсон, хоть и не самым изящным слогом: что Филдинг «не притворялся, будто создает образцы совершенства, а портреты обыкновенных людей, скорее в огрубленном, чем в отлакированном виде, скорее естественные, чем искусственные, и чувствуется его желание быть предельно правдивым, не смягчая изъянов и недостатков». Это — то самое, чего добивается реалист, и во все исторические эпохи его за это ругали то более, то менее свирепо. Для этого, как я полагаю, имеются две главные причины: есть многочисленные группы людей, особенно пожилых, обеспеченных, привилегированных, которые занимают такую позицию: мы, конечно, знаем, что на свете есть преступность и безнравственность, бедность и горе, но читать об этом не хотим. Зачем нам дурить себе голову? Сделать-то мы ведь все равно ничего не можем. Есть и другие группы, и у тех свои причины нападать на реалистов. Эти согласны, что в мире хватает пороков и преступлений, жестокости и угнетения; однако спрашивают: подходящий ли это материал для литературы? Хорошо ли будет, если молодежь начнет читать о том, что знают и о чем скорбят старшие, и не испортит ли их чтение историй если не непристойных, то во всяком случае сомнительных? Конечно же, куда лучшее занятие для литературы — показывать, как много в мире красоты, добра, самопожертвования, великодушия и героизма. На это реалист отвечает, что ему интереснее говорить правду, какой он ее видит в том мире, с которым он соприкасается. Он не верит в беспримесную доброту людей. Он считает их смесью хорошего и дурного; и он терпим к вывертам человеческой природы, которые отвергает условная мораль, а он

принимает как человечное, естественное, а потому достойное снисхождения. Он надеется, что доброе в его персонажах изображено так же правдиво, как и злое, и не его вина, если читателей пороки интересуют больше, нежели добродетели. Это – черта, свойственная всему роду людскому, и за нее он не несет ответственности. Впрочем, если он честен с самим собой, он согласится, что порок можно изобразить красиво и ярко, в то время как добродетель всегда получается какая-то серенькая. Если спросить его, как он относится к обвинению в совращении молодых, он ответит, что молодым очень полезно узнать, что это за мир, с которым им предстоит схватиться. Пусть не ждут слишком многого, не то результат может их разоружить. Если реалист может научить их мало ждать от других, с самого начала понимать, что у каждого главный интерес – он сам, если может научить их, что так или иначе придется платить за все, что они получат – будь то место, состояние, честь, любовь, репутация, – и что в мудрости важно ни за что не платить больше того, что оно стоит, тогда он сделает больше, чем все педагоги и проповедники, тоже пытающиеся помочь молодым справиться с трудной работой – как жить. А еще он добавит, что сам он не педагог и не проповедник, но надеется на одно – что он художник.

# ДЖЕЙН ОСТЕН И «ГОРДОСТЬ И ПРЕДУБЕЖДЕНИЕ»

*(Из сборника «Десять романов и их создатели», 1954)*

## I

О жизни Джейн Остен можно рассказать очень коротко. Остены были старинной семьей, чье процветание, как и процветание многих других виднейших семейств в Англии, было основано на торговле шерстью, одно время составляющей там главную отрасль промышленности. Нажив большие деньги, они, опять-таки как многие другие, накупили земли и со временем влились в ряды земельного дворянства. Но та ветвь семьи, к которой принадлежала Джейн Остен, очевидно, унаследовала очень малую долю богатства, каким владели другие ее члены. Положение ее постепенно ухудшилось. Отец Джейн, Джордж Остен, был сыном Уильяма Остена, врача из Тонбриджа, а профессия эта в начале XVIII века рассматривалась не выше, чем профессия стряпчего; из романа же «Доводы рассудка» мы знаем, что еще и в дни Джейн стряпчий был лицом, не имевшим социального веса. Леди Рассел, «всего лишь вдова «рыцаря», была шокирована, что мисс Эллиот, дочь баронета, общается на равных с миссис Клейн, дочерью стряпчего, который должен был быть для нее не больше, чем предметом холодной учтивости». Врач Уильям Остен умер рано, и его брат Франсис Остен отдал осиротевшего мальчика сначала в школу в Тонбридже, а затем и в колледж Св. Иоанна в Оксфорде. Эти факты я узнал из лек-

ций доктора Чапмена, которые он опубликовал под заглавием «Джейн Остен. Факты и проблемы». И все остальные сведения тоже почерпнул в этой замечательной книге.

Джордж Остен был оставлен при своем колледже, а будучи посвящен в сан священника, благодаря своему родственнику Томасу Найту из Годморшема, получил приход Стивентон в Хэмпшире. Через два года дядюшка Джорджа Остена купил для него близлежащий приход Дин. Поскольку мы ничего не знаем об этом великодушном человеке, можно предположить, что он, как и мистер Гардер в «Гордости и предубеждении», занимался торговлей.

Его преподобие Джордж Остен женился на Кассандре Ли, дочери Томаса Ли, оставленного при колледже Всех святых и возглавлявшего приход Харпсден близ Хенли. У нее было то, что в моей молодости называли хорошими связями, другими словами — она, как и Хэйры из Херстмонсэ, приходилась дальней родней семьям земельного дворянства и аристократии. Для сына врача это было ступенькой вверх по общественной лестнице. От этого брака родилось восемь детей: две дочери, Кассандра и Джейн, и шесть сыновей. Чтобы добавить себе дохода, священник стал брать на дом учеников и своих сыновей воспитывал дома. Двое из них поступили в колледж Святого Иоанна в Оксфорде, потому что со стороны матери приходились родней основателю; об одном, по имени Джордж, не известно ничего, и доктор Чапмен предполагает, что он был глухонемой; еще два поступили в морской флот и сделали блестящую карьеру; счастливчиком оказался Эдвард: его усыновил Томас Найт и он унаследовал оба его поместья: в Кенте и в Хэмпшире.

Джейн, младшая дочь миссис Остен, родилась в 1775 году. Когда ей было двадцать шесть лет, ее отец передал приход старшему сыну, тоже священнику, и переехал в Бат. Умер он в 1805 году, а несколько месяцев спустя его вдова и дочери поселились в Саутхемптоне. Пока они там жили, Джейн, побывав с матерью у соседей, написала своей сестре Кассандре: «Дома мы застали только миссис Ланс, и есть ли у нее потомство, кроме большущего фортепиано, неясно... Живут они красивой жизнью, они богатые, и ей как будто нравится быть богатой. Мы дали ей понять, что мы-то далеко не богаты, она скоро почувствует, что водить с нами знакомство не стоит». Миссис Остен и правда осталась почти без

средств, но сыновья щедро пополняли ее доходы, так что она могла жить, ни в чем себе не отказывая. Эдвард, совершив традиционное турне по Европе, женился на Элизабет, дочери сэра Брука Бриджеса, баронета из Гуднестона, а через три года после смерти Томаса Найта, в 1794 году, его вдова передала Эдварду Годмершам и Чоутон и уехала в Кентербери жить на ренту. Много лет спустя Эдвард предложил матери дом в одном из своих поместий, и она выбрала Чоутон; и там, не считая выездов в гости, длившихся иногда по нескольку недель, Джейн жила до тех пор, пока болезнь не заставила ее перебраться в Уинчестер искать помощи у более квалифицированных врачей, каких не было в деревне. Там она и умерла в 1817 году. Там, в соборе, она и похоронена.

## II

Внешность у Джейн Остен была, говорят, очень привлекательная. Фигура высокая, статная, поступь легкая и твердая, все в ней говорило о здоровье и жизнерадостности. По краскам она была темная шатенка с ярким румянцем. У нее были полные круглые щеки, рот и нос маленькие и четко очерченные, блестящие круглые глаза и каштановые волосы, падающие вокруг лица естественными кудрями. С единственного ее портрета, который я видел, смотрит толстоморденькая молодая женщина с невыразительным лицом, большими круглыми глазами и объемистым бюстом; возможно, впрочем, что художник не отдал ей должного.

Джейн была сильно привязана к сестре. И девочками, и взрослыми они очень много времени проводили вместе, даже спали в одной комнате до самой смерти Джейн. Когда Кассандру отдавали в школу, Джейн отправилась с ней, потому что, хотя была еще мала, чтобы оценить сведения, какие давала «семинария для молодых девиц», она без сестры зачахла бы с горя. «Если бы Кассандре предстояло сложить голову на плахе,— как-то сказала ее мать,— Джейн вызвалась бы разделить ее судьбу». «Кассандра была красивее, чем Джейн, характер имела более холодный и спокойный, по натуре была менее демонстративна и не так радостна; но она всегда держала свой темперамент в узде, а Джейн посчастливилось иметь темперамент, никогда не требующий такой сдержанности». Письма Джейн, из тех, что сохранились,

были написаны Кассандре, когда одна из сестер почему-либо жила не дома. Многие из самых горячих ее поклонников находили их жалкими; считают, что они свидетельствуют о холодности и недостатке чувства и что интересы ее были мелки и незначительны. Меня это удивляет. Письма эти очень естественны. Джейн Остен никогда не приходило в голову, что кто-нибудь, кроме Кассандры, их прочтет, и она сообщала сестре все, что, как она знала, заинтересует ее. Рассказывала ей, что сейчас носят, и сколько она заплатила за муслин в цветочках, который только что купила, и с кем из старых друзей повидалась, и какие слышала сплетни.

За последние годы вышло в свет несколько собраний писем широко известных авторов, и я, читая их, временами начинаю подозревать, что писавшие их смутно рассчитывали, что рано или поздно они попадут в печать. А уж когда я узнаю, что они сохранили копии своих писем, это подозрение переходит в уверенность. Когда Андре Жид захотел опубликовать свою переписку с Клоделем, и Клодель, который, возможно, не жаждал такой публикации, сказал, что письма Жида уничтожены, Жид ответил, что это не страшно, у него сохранились копии. Андре Жид сам рассказал нам, что когда узнал, что его жена сожгла его любовные письма к ней, он целую неделю плакал, потому что считал их вершиной своего литературного творчества, как ничто иное обеспечившие ему внимание потомков. Когда Диккенс уезжал в путешествие, он писал друзьям длинные письма, которые, как правильно отметил Джон Форстер, его первый биограф, можно было отдавать в печать, не исправив в них ни одного слова. В те времена люди были терпеливее, но все же можно представить себе разочарование человека, получившего от приятеля письмо со словесным изображением гор и памятников, тогда как он был бы рад узнать, встретил ли тот кого-нибудь интересного, на каких побывал вечерах и сумел ли достать книги, галстуки и носовые платки, которые он просил привезти на родину.

В одном из своих писем Кассандре Джейн пишет: «Я теперь овладела истинным искусством писать письма, ведь нам всегда говорят, что оно состоит в том, чтобы выражать на бумаге в точности то, что сказала бы тому же человеку изустно. Все это письмо я проговорила с тобой почти так же быстро, как могла бы говорить вслух». Конечно, она была права. В этом и состоит искусство писать письма. Она овладела им с поразительной лег-

костью, и так как она говорит, что разговор ее точно такой же, как ее письма, а письма полны остроумных, ироничных и лукавых замечаний, мы можем не сомневаться, что слушать ее было наслаждением. Нет, кажется, ни одного письма, в котором не скрывалось бы усмешки или улыбки, и на радость читателям я предлагаю несколько образчиков ее стиля:

«У одиноких женщин наблюдается жуткая тяга к бедности, что и служит одним из веских доводов в пользу брака».

«Вы только подумайте, миссис Холдер умерла! Бедная женщина, она сделала все, что было в ее силах, чтобы ее перестали поносить».

«Вчера миссис Хэйл из Шерборна от испуга родила мертвого ребенка за несколько недель до того, как он ожидался. Полагаю, что по неосторожности она посмотрела на своего мужа».

«О смерти миссис У. К. мы уже читали. Я понятия не имела, что она кому-то нравилась, потому ничего не переживала по отношению к оставшимся в живых, но теперь мучаюсь за ее мужа и думаю, что ему стоит жениться на мисс Шарп».

«Миссис Чемберлейн я уважаю за то, что она красиво причесывается, но более нежных чувств она у меня не вызывает. Миссис Ленгли похожа на любую другую девочку-толстушку с плоским носом и большим ртом, в модном платье и с обнаженной грудью. Адмирал Стэнхоуп вполне сойдет за джентльмена, только ноги слишком коротки, а фалды слишком длинны».

«Элиза видела д-ра Крейвена в Бартоне, а теперь еще наверно и в Кенбери, где его ждали на денек на этой неделе. Она нашла, что манеры у него очень приятные. Такой пустячок, что у него есть любовница и что сейчас она живет у него в Эшдаун-Парке, видимо, единственное, что в нем есть неприятного».

«Мистеру В. лет двадцать пять или двадцать шесть. Он недурен собой и не обаятелен. Украшением общества безусловно не служит. Манеры хладнокровные, джентльменские, но очень молчалив. Зовут его, кажется, Генри, и это показывает, как неровно распределяются дары фортуны. Я встречала многих Джонов и Томасов куда приятнее».

«Миссис Ричард Харви выходит замуж, но так как это великая тайна и известна только половине всей округи, упоминать об этом не рекомендуется».

«Доктор Хэйл носит такой глубокий траур, что только гадаешь, кто умер – его мать, или жена, или он сам».

Мисс Остен любила танцевать и так описывала сестре балы, на которых бывала:

«Всего было только двенадцать танцев, из которых я танцевала девять, а остальные – нет, просто потому, что не нашлось кавалера».

«Был там один джентльмен, офицер Чеширского полка, весьма красивый молодой человек, которому, как мне сказали, очень хотелось быть мне представленным, но хотелось не так сильно, чтобы что-то для этого предпринять, так у нас ничего и не вышло».

«Красавиц было мало, да и те были не особенно хороши. У мисс Айронмонгер вид был неважный, и единственная, кем откровенно восхищались, была миссис Блант. Выглядела она точно так же, как в сентябре, с тем же широким лицом, бриллиантовым бандо, белыми туфлями, розовым мужем и толстой шеей».

«Чарльз Пуалет в четверг устроил бал, и, конечно, переполошил всю округу, где, как ты знаешь, с интересом относятся к его финансам и живут надеждой, что скоро он разорится. Жена его именно такая, какой мечтали ее увидеть соседи: не только взбалмошная, но еще и глупая и сердитая».

Один родственник Остенов, видимо, вызвал пересуды в связи с поведением некоего д-ра Манта, поведением, из-за которого его жена переехала жить к своей матери, о чем Джейн сообщила так: «Но поскольку д-р Мант священник, их взаимная любовь, при всей своей безнравственности, вид имеет благопристойный».

У мисс Остен был острый язычок и редкостное чувство юмора. Она любила смеяться и смешить. Ждать от юмориста, чтобы он (или она) не высказал того, что думает, – значит требовать от него слишком многого. И, видит Бог, трудно быть смешным, не позволяя себе время от времени немножко озорного лукавства. «Млеко человеческой доброты» не такая уж веселая материя. Джейн безошибочно улавливала в людях глупость, претензии, аффектированность и неискренность, и к ее чести нужно сказать, что все это скорее веселило ее, а не вызывало досаду. Она была слишком воспитанна, чтобы говорить людям вещи, которые могли их обидеть, но не видела греха в том, чтобы позабавиться на их счет с Кассандрой. Даже в самых едких ее замечаниях я не вижу злого умысла, ее юмор, как и положено юмору, был

основан на наблюдательности и врожденном остроумии. Но когда для того были основания, мисс Остен могла говорить всерьез. Эдвард Остен, хотя и унаследовал от Томаса Найта поместья в Кенте и в Хэмпшире, сам жил главным образом в Годмершем-Парке близ Кентербери, и туда сестры по очереди приезжали к нему гостить, иногда месяца на три. Его старшая дочь Фанни была любимой племянницей Джейн. Она вышла замуж за сэра Эдварда Начбулла, чей сын был возведен в звание пэра Англии и получил титул лорда Бранборна. Он-то первым и опубликовал письма, написанные к Фанни, когда эта молодая особа размышляла о том, как отнестись к ухаживанию молодого человека, захотевшего на ней жениться. Они изумительны как по своей уравновешенной разумности, так и по нежности.

Для многих поклонников Джейн Остен было прямотаки ударом, когда несколько лет назад Питер Кеннел опубликовал в журнале «Корнхилл» письмо, которое Фанни, тогда уже леди Начбулл, много лет назад написала своей младшей сестре миссис Райс, где говорила о их знаменитой тетке. Оно так удивительно, но так характерно для того периода, что я, получив на то разрешение покойного Браборна, поместил его здесь. Курсивом набраны слова, подчеркнутые автором письма. Поскольку Эдвард в 1812 году переменил фамилию на Найт, нелишним будет напомнить, что миссис Найт, о которой упоминает леди Начбулл, — это вдова Томаса Найта. Из слов, которыми начинается письмо, явствует, что миссис Райс была встревожена, услышав что-то, что ставило под сомнение благовоспитанность ее тети Джейн, и хотела узнать, как это могло случиться, если это правда. Леди Начбулл ответила ей так:

«Да, моя хорошая, это чистая правда, что тетя Джейн по ряду причин была не так утончена, как ей бы надо быть по ее таланту, и, живи она на пятьдесят лет позже, она во многих отношениях более подходила бы к нашим более утонченным вкусам. Она была небогата, и люди, с которыми она главным образом общалась, были отнюдь не тонкого воспитания, короче говоря — не более чем médiocres [1], и она, хотя, конечно, и превосходила их умственной силой и культурностью, в смысле утонченности стояла на том же уровне, — но я думаю, что с годами их общение с миссис Найт (которая их нежно люби-

[1] Заурядны *(фр.)*.

ла) пошло обеим на пользу, и тетя Джейн была так умна, что не преминула отбросить все обычные признаки «обыкновенности» (если можно так выразиться) и приучить себя держаться более утонченно хотя бы в общении с людьми более или менее знакомыми. Обе наши тетушки (Кассандра и Джейн) росли в полном незнании света и его требований (я имею в виду моды и проч.), и если бы не папина женитьба, которая переселила их в Кент, и не доброта миссис Найт, которая часто приглашала к себе гостить то одну, то другую сестру, они были бы пусть не глупее и не менее приятны сами по себе, но сильно потеряли бы в глазах хорошего общества. Если слышать тебе это противно, прошу прощения, но я чувствовала, что все это у меня на кончике пера, и оно пожелало возвысить голос и рассказать правду. Вот уже и время одеваться...

Остаюсь, любимая моя сестра, всегда преданная тебе

*Ф. К. Н.».*

Это письмо вызвало негодование среди приверженцев Джейн, и они уверяли, что миссис Начбулл писала его, уже страдая старческим слабоумием. Ничто в письме не наводит на эту мысль; да и миссис Райс не обратилась бы к сестре с таким вопросом, если бы считала, что та не в состоянии на него ответить. Приверженцы, очевидно, сочли черной неблагодарностью, что Фанни, которую Джейн обожала, написала о ней в таких выражениях. Тут выходит, что одна другой стоит. Очень жаль, но это факт, что дети не относятся к своим родителям или вообще к людям из другого поколения так же любовно, как эти родители или родичи относятся к ним. Со стороны родителей и родичей ждать этого очень неразумно. Джейн, как мы знаем, вообще не вышла замуж и отдала Фанни часть той материнской любви, которая, будь она замужем, досталась бы ее родным детям. Она любила детей, и дети ее обожали. Им нравилось, что с ней можно играть и что она умеет рассказывать длинные, подробные истории. С Фанни она крепко подружилась. Фанни могла говорить с нею так, как не могла, возможно, говорить ни с отцом, поглощенным занятиями помещика, в которого он превратился, ни с матерью, которая только тем и занималась, что плодила потомство. Но глаза у детей зоркие, и судят они жестоко. Когда Эдвард Остен получил в наследство Годмершам и Чоутон, он двинулся вверх по лестнице и браком соединился с лучшими семьями графства. Что думали Кассандра

и Джейн о его жене, мы не знаем. Д-р Чапмен снисходительно замечает, что, только потеряв ее, Эдвард почувствовал, «что ему следует больше позаботиться о матери и сестрах, и предложил им дом для жилья в одном из своих поместий». Владел он ими уже двенадцать лет. Мне кажется более вероятным другое: его жена, скорей всего, считала, что они достаточно заботятся о членах его семьи, если изредка приглашали их в гости, и совсем не мечтала вечно видеть их у себя на пороге. И именно с ее смертью он оказался волен поступать со своей собственностью как захочется. Если это было так, это не ускользнуло бы от острого глаза Джейн и, вероятно, подсказало те страницы в «Здравом смысле и чувствительности», где описано обращение Джона Дэшвуда со своей мачехой и ее дочерьми. Джейн и Кассандра были бедными родственницами. Если их приглашали подольше погостить у богатого брата и его жены, или у миссис Найт в Кентербери, или у леди Бриджес (матери Элизабет Найт) в Гуднестоне, это была милость и как таковая ощущалась приглашавшими. Мало кто из нас так добротно устроен, что может сослужить кому-то службу и не вменить это себе в заслугу. Когда Джейн гостила у старшей миссис Найт, та всегда перед отъездом давала ей немного денег, которые она принимала с радостью, а в одном из своих писем Кассандре она рассказывала, что братец Эдвард подарил ей и Фанни по пяти фунтов. Неплохой подарок для молоденькой дочки, знак внимания к гувернантке, но по отношению к сестре – только жест свысока.

Я уверен, что миссис Найт, леди Бриджес, Эдвард и его жена были очень добры к Джейн и ценили ее, ведь иначе и быть не могло; однако нетрудно вообразить, что они считали обеих сестер не вполне на высоте. Они были провинциальны. В XVIII веке была еще большая разница между людьми, хотя бы часть жизни проводившими в Лондоне, и теми, что никогда там не бывали. Эта разница давала комедиографам самый благодарный материал. Сестры Бингли в «Гордости и предубеждении» презирали всех мисс Беннет за недостаток «стиля», а Элизабет Беннет раздражало то, что она называла их жеманством. Все мисс Беннет стояли на общественной лестнице на ступеньку выше, чем обе мисс Остен, потому что мистер Беннет был помещиком, хоть и бедным, а его преподобие Джордж Остен – бедным провинциальным священником. Странно было бы, если бы Джейн при ее

воспитании не хватало светскости, столь ценимой кентскими дамами; и если бы это было так и ускользнуло от зоркого глаза Фанни, мы можем быть уверены, что ее мать как-нибудь высказалась бы на этот счет. Джейн была по натуре откровенна и несдержанна и, вероятно, частенько предавалась грубоватому юмору, который эти безъюморные дамы не умели ценить. Можно себе представить, как они сконфузились бы, если б услышали от нее то, что она писала Кассандре, — что она сразу распознает неверную жену. Она родилась в 1775 году. Всего двадцать пять лет прошло с выхода «Тома Джонса», и трудно поверить, что за это время провинциальные нравы сильно изменились. Джейн вполне могла быть такой, что леди Начбулл пятьдесят лет спустя сочла в своем письме «ниже нормы» хорошего общества и его требований. И когда Джейн уезжала погостить к миссис Найт, в Кентербери, вполне возможно, судя по письму леди Начбулл, что старшая намекала ей на подробности поведения, которые помогли бы ей стать более «утонченной». Может быть, именно поэтому она в своих романах так подчеркивает воспитанность. Сегодняшний писатель, выводя тот же класс, что и она, счел бы это само собой разумеющимся. Кончик ее пера пожелал возвысить голос и сказать правду. Ну и что? Меня нисколько не оскорбляет мысль, что Джейн говорила с хэмпширским акцентом, что манеры ее не были отшлифованы, а сшитые дома платья свидетельствовали о дурном вкусе. Мы, правда, знаем из «Мемуара» Каролины Остен, что, по мнению семьи, обе сестры, хоть и интересовались туалетами, всегда были одеты плохо, но не сказано, как это надо понимать — неряшливо или не к лицу. Все члены семьи, писавшие о Джейн Остен, старались придать этому больше значения, чем оно того заслуживало. Это было лишнее. Остены были порядочные, честные, достойные люди, близкие к крупной буржуазии, и, возможно, лучше сознавали свое положение, чем если бы оно было более четким. Сестры, как заметила леди Начбулл, хорошо ладили с людьми, с которыми главным образом общались, а те, по ее словам, не отличались тонкостью воспитания. Когда они встречались с людьми чуть повыше, как модницы Бингли, они защищались тем, что критиковали их. О преподобном Джордже Остене мы не знаем ничего. Жена его была женщина добрая, глуповатая, вечная жертва недугов, к чему ее дочери относились по-доброму, но не без иронии. Она дожила почти до де-

вяноста лет. Мальчики, до того как уехать из дому, видимо, развлекались тем, что предлагала деревня, а когда удавалось получить на денек лошадь, ездили на охоту.

Первым биографом Джейн был Остен Ли. В его книге есть кусок, по которому с легкой помощью воображения можно представить себе, какую жизнь она вела в те долгие тихие годы, которые провела в Хэмпшире. «Можно утверждать как проверенную истину, — пишет он, — что тогда меньше оставляли на ответственность и на усмотрение слуг и больше делалось руками или под присмотром хозяина и хозяйки. Что касается хозяек, то все, кажется, согласны в том, что они были лично причастны к высшим сферам кулинарии, а также составления домашних вин и настаивания трав для домашней медицины. Дамы не брезговали прясть нитки, из которых ткалось столовое белье. Некоторые любили своими руками мыть после завтрака и после чая «лучший фарфор». Из письма явствует, что Остены обходятся вовсе без прислуги, или с девочкой, которая ничего не умеет. Кассандра готовила не потому, чтобы «меньше оставляли на ответственность и на усмотрение прислуги», но просто потому, что прислуги не было. Остены были ни бедны, ни богаты. Миссис Остен и ее дочери сами шили себе платья, и девочки шили братьям рубашки. Мед варили дома, и миссис Остен коптила окорока. Удовольствия были простые. Главным праздником бывали танцы, устроенные кем-нибудь из более обеспеченных соседей. В то время в Англии были сотни семей, живших такой тихой, однообразной и пристойной жизнью; не чудо ли, что в одной из них, ни с того ни с сего, появилась высокоодаренная писательница?

## III

Джейн была очень человечна. В молодости она любила танцы, флирт и любительские спектакли. И чтобы молодые люди были красивыми. Как всякая нормальная девушка, интересовалась платьями, шляпками и шарфами. Она отлично владела иглой, «и шила и вышивала», и, наверное, это ей пригодилось, когда она переделывала старое платье или из части отставленной юбки мастерила новый капор. Ее брат Генри в своем «Мемуаре» говорит: «Никто из нас не мог бросить бирюльки таким аккуратным кружком или снять их такой твердой рукой.

В бильбоке она проделывала чудеса. В Чоутоне оно было не тяжелое, и порой она ловила шарик по сто раз подряд, пока рука не устанет. Порой она отдыхала за этой простенькой игрой, когда из-за слабых глаз уставала читать и писать».

Прелестная картинка.

Никто не назвал бы Джейн Остен синим чулком, этот тип не внушал ей симпатии, но совершенно ясно, что она отнюдь не была лишена культурности. Знала она не меньше, чем любая женщина ее времени и ее круга. Доктор Чапмен, великий авторитет по ее романам, составил список книг, которые она безусловно читала. Это интересный список. Конечно, она читала романы – романы Фанни Берни, мисс Эджворт и миссис Радклифф; читала и романы в переводах с французского и с немецкого (среди прочих – «Страдания юного Вертера» Гете) и любые романы, которые могла получить в библиотеках Саутхемптона и Бата. Интересовала ее не только беллетристика. Она хорошо знала Шекспира, а из своих современников – Скотта и Байрона, но любимым ее поэтом был, видимо, Купер. Вполне понятно, что его спокойные, изящные и умные стихи завоевали ее. Читала она и Джонсона и Босуэлла и много книг по истории, а также всевозможную смешанную литературу. Она любила читать вслух, и голос у нее, говорят, был приятный.

Она читала проповеди, особенно Шерлока, богослова XVII века. Это не так удивительно, как может показаться. Мальчиком я жил в деревне, в доме священника, и там в кабинете несколько полок было тесно заставлено собраниями проповедей в красивых переплетах. Раз их издавали, значит, ясно, что они продавались, а раз продавались, значит, люди их читали. Джейн Остен была религиозна, но не набожна. По воскресеньям она, разумеется, ходила в церковь, и причащаться ходила, и, безусловно, как в Стивентоне, так и в Годмаршане утром и вечером за столом читались молитвы. Но, как пишет доктор Чапмен, «это никоим образом не был период религиозного брожения». Как мы ежедневно принимаем ванну и утром и вечером чистим зубы, а без этого нам чего-то не хватает,– я думаю, что мисс Остен, подобно почти всем людям ее поколения, исполняла свои религиозные обязанности, а потом убирала все, что связано с религией, как мы убираем что-нибудь из одежды, сейчас нам не нужное, до конца дня или недели, и со спо-

койной совестью отдавалась мирским делам. «Евангелисты еще не народились». Младший сын в дворянской семье был хорошо обеспечен, если получал сан, а с ним и приход. Иметь призвание было для него не обязательно, но желательно было, чтобы дом ему достался удобный и доход достаточный. Но для человека, получившего духовный сан, было бы неприлично не исполнять долга, связанного с его профессией. Джейн Остен несомненно верила, что священник должен «жить среди своих прихожан и постоянным вниманием к ним доказывать, что он их доброжелатель и друг». Так поступил ее брат Генри: он был остроумный, веселый, самый блестящий из ее братьев; он выбрал деловую карьеру и несколько лет преуспевал, однако потом обанкротился. Тогда он принял сан и стал примерным приходским священником.

Джейн Остен разделяла взгляды, принятые в ее время, и, сколько можно судить по ее книгам и письмам, была вполне довольна существующим положением вещей. В важности социальных различий она не сомневалась и считала естественным, что на свете есть и богатые и бедные. Молодые люди получают повышения на королевской службе по протекции могущественных друзей, и это совершенно правильно. Дело женщины — замужество (конечно, по любви, но на удовлетворительных условиях). Это было в порядке вещей, и ничто не говорит о том, что мисс Остен против этого возражала. В одном из своих писем Кассандре она замечает: «Карло и его жена живут в Портсмуте самым неприметным образом, без какой бы то ни было прислуги. Сколько же у нее должно быть добродетели, чтобы в таких обстоятельствах выйти замуж». Банальное убожество, в котором жила семья Фанни Прайс в результате неосмотрительного брака ее матери, было наглядным уроком того, как осторожна должна быть молодая женщина.

## IV

Романы Джейн Остен — развлечение в чистом виде. Если вы верите, что развлекать должно быть главной целью писателя, ей среди таких писателей принадлежит совсем особое место. Писались романы и более значительные, например «Война и мир» или «Братья Карамазовы», но чтобы читать их с толком, нужно быть свежим и со-

бранным, а романы Джейн Остен чаруют, каким бы вы ни были усталым и удрученным.

В те годы, когда она писала, это считалось отнюдь не женским занятием. «Монах» Льюис[1] заметил: «Ко всем писакам женского пола я питаю отвращение, презрение и жалость. Не перо, а игла — вот орудие, которым они должны работать, и притом единственное, с которым они проворны». Роман как таковой не пользовался большим уважением, и сама мисс Остен была сильно тем озабочена, что сэр Вальтер Скотт, поэт, стал писать прозу. Она очень старалась, чтобы о ее занятии не стали подозревать слуги, или гости, или кто-либо, кроме ее домочадцев. Писала на маленьких листках бумаги, которые легко было спрятать или накрыть промокашкой. Между парадной дверью дома и кабинетом отца была вращающаяся дверь, которая скрипела, когда ее открывали; но она не пожелала, чтобы это пустячное неудобство устранили, потому что оно предостерегало ее, что кто-то идет. Ее старший брат Джеймс не сказал даже сыну, в то время школьнику, что книги, которые он читал с таким восторгом, написала его тетя Джейн, а ее брат Генри в своем «Мемуаре» утверждает, что, проживи она дольше, «никакая слава все равно не заставила бы ее поставить свое имя ни на одном произведении ее пера». И первая из опубликованных ею книг «Здравый смысл и чувствительность» имела на титульном листе такое определение: «Сочинение одной дамы».

То было не первое ее законченное произведение. До него был роман «Первые впечатления». Ее отец написал одному издателю и предложил для опубликования, за счет автора или на иных условиях, рукописный роман в трех томах, примерно такой же длины, как «Эвелина» мисс Берни. Предложение это было сразу же отвергнуто. «Первые впечатления» были начаты зимой 1796 года и закончены в августе 1797-го. Считается, что в основном это та же книга, которая через шестнадцать лет вышла под заглавием «Гордость и предубеждение». После этого она написала быстро, одну за другой, «Здравый смысл и чувствительность» и «Нортенгерское аббатство», но с ними тоже не повезло, хотя через пять лет издатель Ричард Кросби купил последнюю из них, в то время на-

[1] «Монах» Льюис — прозвище М.-Г. Льюиса (1775—1818) — писателя и драматурга, прославившегося своим романом «Монах» (1796).

званную «Сюзен», за десять фунтов. Он так и не выпустил ее в свет, но в конце концов продал обратно за столько же, сколько заплатил сам. Романы мисс Остен печатались анонимно, и он понятия не имел, что книга, с которой он расстался за такую ничтожную сумму, написана удачливым и популярным автором «Гордости и предубеждения». От 1798 года, когда было закончено «Нортенгерское аббатство», и до 1809 года она, похоже, написала только отрывок – «Уотсонов». Для писателя с такой творческой энергией это долгий период молчания, и высказывалось мнение, что причиной была любовь, занимавшая ее и исключившая все другие интересы. Мы узнали, что она, когда жила с матерью и сестрой на приморском курорте в Девоншире, «познакомилась с джентльменом, чья внешность, ум и манеры» Кассандра сочла такими, что он вполне мог заслужить любовь ее сестры. Когда они расставались, он выразил намерение скоро встретиться вновь, и Кассандра в его намерениях не сомневалась. Но встретиться им больше не довелось. Вскоре они узнали о его скоропостижной смерти. Это было короткое знакомство, и автор «Мемуара» добавляет, что не может сказать, «было ли ее чувство такого порядка, чтобы от него зависело ее счастье». Я думаю, что нет. Я не верю, что мисс Остен была способна на сильную любовь. В противном случае она, конечно же, наделила бы своих героинь более горячими чувствами. В их любви нет страсти. Их склонности умеряются осторожностью и контролируются доводами рассудка. У подлинной любви нет ничего общего с этими похвальными свойствами. Возьмите «Доводы рассудка»: Джейн говорит, что Энн и Уэнтворт глубоко полюбили друг друга. Здесь, мне кажется, она обманула и себя, и своих читателей. У Уэнтворта это, конечно, было то, что Стендаль назвал amour passion, но у Энн – не более того, что он назвал amour goût[1]. Они обручились. Энн допускает, чтобы проныра и сноб леди Рассел убедила ее, что неосторожно выходить за бедного человека, морского офицера, которого могут убить на войне. Если бы она любила Уэнтворта, она безусловно пошла бы на этот риск. И риск-то был не очень велик, так как к свадьбе ей предстояло получить свою долю материнского состояния, а доля эта была три с лишним тысячи фунтов, что по нашим временам составляет двенадцать тысяч

[1] Любовь-страсть и любовь – дело вкуса *(фр.)*.

с лишним; так что нищей она бы никак не осталась. Она прекрасно могла бы, как капитан Бенвик и мисс Харгривз, остаться невестой Уэнтворта до тех пор, пока он не получит чин и не сможет на ней жениться. Энн Эллиот разорвала помолвку, потому что леди Рассел убедила ее, что, если подождать, можно найти и лучшую партию, и только когда не явился ни один поклонник, за которого она согласилась бы выйти, только тут она поняла, как любит Уэнтворта. И мы можем не сомневаться, что Джейн Остен нашла ее поведение естественным и разумным.

Проще всего объяснить ее долгое молчание тем, что она никак не могла найти издателя. Близкие родственники, которым она читала свои романы, приходили от них в восторг, и она, возможно, решила, что они нравятся только тем, кто ее любит, а может быть, и понимает, кто послужил ее прототипами. Автор «Мемуара» решительно отрицает существование таких прототипов, и доктор Чапмен как будто с ним согласен. Оба приписывают ей богатство воображения, честно говоря, небывалое. Все величайшие романисты — Стендаль и Бальзак, Толстой и Тургенев, Диккенс и Теккерей имели образцы, на основе которых создавали персонажей. Правда, Джейн говорила: «Я слишком горжусь моими джентльменами, чтобы признать, что это были всего лишь мистер А. или полковник Б.». Здесь самые важные слова «всего лишь». Как у любого другого автора, после того как ее воображение успевало потрудиться над лицом, подсказавшим ей того или иного героя, он становился фактически ее творением; но это не значит, что он не произошел первоначально от мистера А. или полковника Б.

Как бы там ни было, в 1809 году, когда Джейн с сестрой и матерью поселилась в тихом Чоутоне, она взялась пересматривать свои старые рукописи, и в 1811 году «Здравый смысл и чувствительность» наконец вышли в свет. В это время пишущая женщина уже не вызывала ужаса. Профессор Сперджен в лекции о Джейн Остен, прочитанной в Королевском обществе литературы, цитирует предисловие Элизы Фэй к ее «Письмам из Индии». Эту даму уговаривали напечатать их еще в 1792 году, но общественное мнение было так противно «женскому авторству», что она отказалась. А в 1816 году написала: «С тех пор в общественном настроении постепенно произошли значительные перемены; теперь у нас есть не

только, как в былые дни, много женщин, создавших славу своего пола как литературные характеры, но и много непритязательных женщин, которые, не страшась критических опасностей, иногда связанных с таким плаванием, решаются пускать свои кораблики в безбрежный океан, по которому развлечение или просвещение доходят до читающей публики».

Роман «Гордость и предубеждение» вышел в свет в 1813 году. Джейн Остен продала авторское право за сто десять фунтов.

Кроме тех, уже упомянутых романов, она написала еще три: «Мэнсфилд-Парк», «Эмма» и «Доводы рассудка». На этих немногочисленных книгах и зиждется ее слава, а слава ее обеспечена крепко. Ей пришлось долго прождать, чтобы напечатать книгу, но едва книга вышла, как прелестное дарование автора было признано. С тех пор самые известные люди только и делают, что хвалят ее. Я процитирую только то, что захотел сказать сэр Вальтер Скотт, слова, характерные для его великодушия. «У этой молодой леди был талант в описании сложностей, чувств и характеров повседневной жизни,— такого я еще не встречал. Громко лаять я умею и сам, но тончайшее прикосновение, благодаря которому даже пошленькие события и характеры становятся интересными от правдивости описания и чувства,— это мне не дано». Странно, что сэр Вальтер не упомянул про самый драгоценный талант этой молодой леди: наблюдала она внимательно, и чувства испытывала возвышенные, но остроту ее наблюдениям и лукавую живость ее чувствам придавал юмор. Кругозор ее был неширок. Во всех ее книгах рассказана примерно одна и та же история, и характеры не особенно разнообразны. Словно это одни и те же люди, увиденные каждый раз с другой точки зрения. Здравым смыслом она была наделена щедро, и никто лучше ее самой не знал, что ей не по силам. Ее житейский опыт был ограничен малым кружком провинциального общества, и за его пределы она не стремилась. Она писала только о том, что знала. Как первым заметил доктор Чапмен, она ни разу не пробовала воспроизвести разговор одних мужчин, какого, по сути дела, никогда и не могла услышать.

Уже давно отмечалось, что хотя Джейн Остен жила в период самых волнующих событий в истории мира — Французской революции, террора, возвышения и падения Наполеона,— в ее романах о них не сказано ни слова.

В связи с этим ее порицали за неуместное беспристрастие. Следует помнить, что в ее дни заниматься политикой считалось для женщины зазорным, это было мужское дело; даже газеты читали только немногие женщины; но ничто не оправдало бы предположения, что раз она не писала об этих событиях, значит, никак на них не отзывалась. Она любила свою семью, два ее брата служили во флоте и часто бывали в опасности, и по ее письмам можно судить, что она очень за них волновалась. Но разве не разумно было не писать об этих вещах? Из скромности она не представляла себе, что ее романы будут читать еще долго после ее смерти, но даже если бы это было ее целью, она не могла бы поступить разумнее, чем отказаться говорить о вещах, с литературной точки зрения имеющих лишь преходящий интерес. Сколько же романов о второй мировой войне, написанных за последние годы, уже оказались мертворожденными! Они были так же эфемерны, как газеты, которые изо дня в день сообщали нам о том, что происходит.

У большинства писателей есть взлеты и падения. Мисс Остен – единственное исключение, подтверждающее правило, что только ничтожное может держаться на одном уровне, на уровне ничтожного. Она если и отклоняется от лучшего, что может дать, так только очень ненамного. Даже в «Здравом смысле и чувствительности» и в «Нортенгерском аббатстве», где есть к чему придраться, есть больше такого, что радует. Из остальных романов каждый имеет своих преданных, чуть не фанатичных поклонников. Маколей считал ее величайшим достижением «Мэнсфилд-Парк», другие читатели, столь же прославленные, предпочли «Эмму». Дизраэли прочел «Гордость и предубеждение» семнадцать раз. В наши дни самым законченным ее произведением принято считать «Доводы рассудка». Большая часть читателей, видимо, уделила место шедевру «Гордость и предубеждение», и в этом вопросе, мне кажется, можно принять их мнение. Классической книга становится не потому, что ее хвалят критики, разбирают профессора и проходят в школе, а потому, что большие массы читателей из поколения в поколение получают, читая ее, удовольствие и духовную пользу.

Итак, на мой взгляд, «Гордость и предубеждение» – из всех ее романов самый лучший. Первая же фраза приводит нас в хорошее расположение духа: «Всем известна

та истина, что молодому холостяку, располагающему средствами, необходима жена». Она задает тон, и добрый юмор, в ней заключенный, не покидает вас, пока вы с сожалением не перевернете последнюю страницу. «Эмма» — единственный роман, который кажется мне растянутым. Не могу я проникнуться интересом к романчику Фрэнка Черчилля и мисс Фэрфакс; и хотя мисс Бейтс бесконечно забавна, не досталось ли нам ее слишком много? Героиня — сноб, и ее манера покровительствовать тем, кого она считает социально ниже себя, отвратительна. Но ругать за это мисс Остен нельзя: следует понять, что мы сегодня читаем не тот же роман, какой читали люди ее дней. Изменения в обычаях и нравах вызвали изменения и в нашем мировоззрении; в некоторых вопросах мы теперь судим не так широко, как наши предки, в других — более либерально; позиция, которая сто лет назад была самой обычной, теперь заставляет ёжиться от неловкости. О книгах, которые мы читаем, мы судим по нашим предвзятым взглядам и по нашим нормам поведения. Это несправедливо, но неизбежно. В «Мэнсфилд-Парке» герой и героиня, Фанни и Эдмунд, невыносимые ханжи, и все мое сочувствие достается бессовестным, развеселым и чудесным Генри и Мэри Крофордам. Я не могу понять, почему сэр Томас пришел в ярость, когда, вернувшись из-за моря, застал свое семейство за веселыми приготовлениями к любительскому спектаклю. Поскольку сама Джейн их обожала, непонятно, почему его гнев показался ей праведным. «Доводы рассудка» — книга редкого очарования, и хотя хочется, чтобы Энн была немножко менее расчетлива, немножко больше думала о других и была не так импульсивна — в общем, чтобы в ней было поменьше от старой девы, — однако же, если не считать случая на молу в Лайм-Риджис, я был бы вынужден присудить ей первое место из шести. У Джейн Остен не было дара выдумывать необычные случаи, и этот кажется мне построенным очень неуклюже. Луиза Масгроув взбегает по нескольким ступеням, и ее поклонник капитан Уэнтворт помогает ей спрыгнуть вниз. Но ему не удалось ее подхватить, она падает наземь и теряет сознание. Если он хотел протянуть к ней руки, как он (о чем нам сообщено) привык делать на их прогулках, и даже если бы мол был вдвое выше, чем сейчас, она не могла бы оказаться более чем в шести футах от земли, и поскольку падала она вниз, никак не могла бы упасть головой вперед. Но так или

иначе, она упала бы на крепкого моряка, и, хотя, может быть, и испугалась, расшибиться могла едва ли. Как бы то ни было, сознание она потеряла, и суета поднялась невероятная. Капитан Уэнтворт, побывавший в боях и наживший состояние на призовых деньгах, оцепенел от ужаса. Все участники этой сцены в первые минуты ведут себя так по-идиотски, что трудно поверить, как могла мисс Остен, которая, узнав о болезни и смерти родных или близких, проявляла большую силу духа, как она не сочла ее глупой до крайности.

Профессор Гаррод, критик ученый и остроумный, сказал, что Джейн Остен была не способна написать рассказ, и объясняет, что под рассказом он понимает цепь событий либо романтических, либо необычайных. Но не к этому у нее был талант и не к этому она стремилась. Чтобы быть романтичной, у нее было слишком много здравого смысла и слишком веселый юмор, а интересовало ее не необычайное, а самое обычное. Она сама превращала его в необычайное остротой своего глаза и своей иронией и шаловливостью ума. Под рассказом мы обычно подразумеваем связное повествование, у которого есть начало, середина и конец. «Гордость и предубеждение» начинается с появления на сцене двух молодых людей, чья любовь к Элизабет Беннет и ее сестре Джейн составляет фабулу романа, а кончается — их свадьбами. Это — традиционный счастливый конец. Такой конец вызвал презрение искушенных, и, конечно, не приходится возражать против факта, что многие браки, быть может, большинство их, не счастливые. И далее, что браком ничего не кончается, это лишь введение к опыту другого порядка. Поэтому многие писатели начинают свои романы с брака и занимаются его результатами. Это их право. Но кое-что можно сказать и в защиту простодушных людей, которые считают брак удовлетворительным завершением для литературного произведения, потому что инстинктом чувствуют, что мужчина и женщина, слившись воедино, выполнили свою физиологическую функцию; вполне естествен интерес, с каким читатель следил за различными перипетиями, ведущими к этому завершению,— зарождение любви, препятствия, недоразумения, признания — теперь все это переносится на результат, то есть на их потомство, то есть на следующее поколение. Для природы каждая пара — лишь звено в цепи, а единственное значение звена в том, что к нему можно прибавить еще одно звено. Это и есть

оправдание писателя за счастливый конец. В «Гордости и предубеждении» удовлетворение читателя заметно усилено сообщением, что у жениха нешуточные доходы и что он увезет молодую жену в прекрасный дом, окруженный парком и заставленный сверху донизу нарядной и дорогостоящей мебелью.

«Гордость и предубеждение» — отлично построенный роман. Эпизоды следуют один за другим естественно, наше чувство достоверности нигде не страдает. Может показаться странным, что Элизабет и Джейн хорошо воспитаны и ведут себя прилично, в то время как их мать и три младшие сестры, по выражению леди Начбулл, «заметно ниже нормы», но сделать их такими было необходимо для развития сюжета. Я и сам, помню, задавался вопросом, как мисс Остен не обошла этот опасный поворот, сделав Элизу и Джейн дочерьми миссис Беннет от первого брака мистера Беннета, а миссис Беннет — его второй женой и матерью трех младших дочерей. Элизабет была ее любимой героиней. «Должна признаться,— писала она,— что, по-моему, такое прелестное создание еще никогда не появлялось в печати». Если, как полагают иные, она сама послужила оригиналом для портрета Элизабет, а она, конечно же, отдала ей собственную веселость, бодрость и храбрость,— тогда, может быть, не грех и предположить, что, изображая добрую, мирную и прекрасную Джейн Беннет, она имела в виду свою сестру Кассандру. Дарси заслужил репутацию ужасающего хама. Первым его прегрешением было — нежелание танцевать с незнакомыми девушками, с которыми он и не хотел знакомиться, на публичном балу, куда его затащили чуть не силой. Это был не такой уж смертельный грех. Неудачно получилось, что Элиза случайно услышала, как уничтожающе Дарси описал ее своему приятелю Бингли, но он не знал, что она его слышала, и мог оправдаться тем, что приятель упросил его сделать то, что ему вовсе не хотелось делать. Правда, когда Дарси делает Элизабет предложение, звучит это непростительно нагло. Но гордость, гордость своим происхождением и положением, была первейшей чертой его характера, и без нее ничего бы и не произошло. К тому же форма этого предложения дала мисс Остен возможность написать самую драматическую сцену во всей книге. Можно себе представить, что позже, обогатившись опытом, она могла бы показать чувства Дарси (очень естественные и понятные) так, чтобы не восстановить против себя

Элизабет, не вложив ему в уста речи столь безобразные, что они безнадежно шокировали читателя. Есть, пожалуй, преувеличение в изображении леди Кэтрин и мистера Коллинза, но если это больше того, что допускает комедия, так разве что на самую малость. Комедия видит жизнь в свете более сверкающем, но и более холодном, чем просто дневной свет, и немножко преувеличения, то есть фарса, как сахара на клубнике, может сделать комедию более приемлемой на вкус. Что касается леди Кэтрин, нужно помнить, что во времена мисс Остен носители титулов ощущали себя неизмеримо выше простых смертных и не только рассчитывали на то, что к ним будут обращаться с крайней почтительностью, но и не обманывались в своих расчетах. В молодости я знавал знатных леди, чье чувство превосходства сильно напоминало леди Кэтрин, хоть и было не так вопиюще. А что до мистера Коллинза, кто не знавал, даже в наши дни, мужчин, наделенных этой смесью подхалимства и напыщенности? То, что они научились скрывать ее под маской благодушия, только прибавляет им одиозности.

Джейн Остен не была крупным стилистом, но писала ясно, без аффектации. Мне кажется, что в построении ее предложений можно усмотреть влияние доктора Джонсона. Есть у нее тенденция употреблять слова латинского происхождения, а не простые, английские. Это придает ее фразе некоторую книжность, отнюдь не противную; мало того, часто прибавляет остроумному замечанию остроты, а лукавству – псевдоцеломудренной прелести. Диалог ее, полагаю, естествен в такой мере, в какой он мог быть по тем временам. Нам он может показаться слегка ненатуральным. Джейн Беннет говорит о сестрах своего поклонника так: «Они, конечно, не были друзьями его знакомства со мною, и я не могу этому удивляться, ведь он мог выбрать кого-то другого, более выгодного во многих отношениях». Может быть, она и произнесла эти самые слова, но в них не верится, то же самое замечание нынешний писатель выразил бы по-другому. Записывать на бумаге разговор точно так же, как он звучит, очень скучное дело, и какая-то аранжировка его безусловно необходима. Только в самые последние годы писатели, стремясь к достоверности, стараются сделать диалог как можно более разговорным. Подозреваю, что в прошлом было принято, чтобы образованные персонажи выражали себя уравновешенно и грамматически правильно, но это, разумеется, было им не по силам, а чита-

тели, надо полагать, принимали это как нечто вполне естественное.

Итак, объяснив, откуда в диалоге у мисс Остен эта легкая книжность, надо напомнить и то, что в ее романах каждый говорит сообразно своему характеру. Я заметил только один случай, когда она поскользнулась: «Энн улыбнулась и сказала: «Мое представление о хорошем обществе, мистер Эллиот: это общество умных, много знающих людей, умеющих вести беседу — вот что я называю хорошим обществом». — «Вы ошибаетесь, — сказал он мягко, — это не просто хорошее общество, но самое лучшее».

У мистера Эллиота были кое-какие изъяны в характере; но если он был способен так замечательно ответить на слова Энн, значит, у него были и качества, с которыми его автор не нашел нужным нас познакомить. Я лично так очарован этим ответом, что был бы рад, если бы она вышла за него, а не за этого нудного капитана Уэнтворта. Правда, мистер Эллиот женился на женщине «более низкого звания» за ее деньги и пренебрегал ею; и с миссис Смит он обращался невеликодушно, но, в конце концов, ее историю мы знаем только в ее изложении, и вполне возможно, что если бы нам дали выслушать его, мы сочли бы его поведение простительным.

Есть у мисс Остен одна заслуга, о которой я чуть не забыл упомянуть. Она удивительно легко читается, легче, чем некоторые более великие и более прославленные писатели. Как сказал Вальтер Скотт, она имеет дело «со сложностями, чувствами и характерами обыденной жизни», ничего из ряда вон выходящего в ее книгах не происходит, а между тем, дочитав до конца страницы, переворачиваешь ее поспешно, чтобы узнать, что же было дальше. Там тоже нет ничего особенного, и опять спешишь перевернуть страницу. Писатель, обладающий способностью достичь этого, наделен самым драгоценным даром, каким может обладать сочинитель.

# ЧАРЛЬЗ ДИККЕНС И «ДЭВИД КОППЕРФИЛД»

*(Из сборника «Десять романов и их создатели», 1954)*

## I

Чарльз Диккенс, будучи невысокого роста, отличался поразительным изяществом и приятной внешностью. Один его портрет, кисти Маклиза, писанный, когда ему было двадцать семь лет, висит в Национальной портретной галерее. Диккенс сидит в красивом кресле у письменного стола, легко положив маленькую холеную руку на рукопись. Одет он роскошно, шейный платок объемистый, шелковый. Волосы завиты и спадают намного ниже ушей, обрамляя лицо. Глаза прекрасные; и задумчивое их выражение такое, какого публика вправе ждать от очень удачливого молодого писателя. Чего портрет не показывает — это живость, струящийся свет, энергию души и сердца: все, что отмечали в его наружности те, кто знал его лично. Он всегда был франтоват и в молодые годы обожал бархатные жакеты, жилеты веселых расцветок, яркие шейные платки и белые шляпы; но желаемого эффекта никак не мог добиться: вид его удивлял, даже шокировал людей, его одежду находили и небрежной и слишком кричащей.

Его дед, Уильям Диккенс, начал жизнь лакеем, женился на горничной и наконец стал дворецким в Кру-Холле, поместье Джона Кру, члена парламента от Честера. У Уильяма Диккенса было два сына — Уильям и Джон, но нас сейчас интересует только Джон, во-первых, потому,

что он стал отцом величайшего романиста Англии, а во-вторых, потому, что послужил прототипом лучшего из творений своего сына — мистера Микобера. После смерти Уильяма Диккенса его вдова осталась в Кру-Холле экономкой. Отработав тридцать лет, она ушла на пенсию и, возможно, для того чтобы быть ближе к двум своим сыновьям, переехала на житье в Лондон. Семейство Кру позаботилось об образовании двух ее сыновей и дало им в руки заработок. Джон благодаря им получил место в казначействе морского флота. Здесь он подружился с другим клерком и вскоре женился на его сестре Элизабет Бэрроу. С самого начала семейной жизни он, видимо, нуждался в деньгах и всегда был готов взять взаймы у любого, у кого хватало ума предложить ему ссуду. Но он был добрый, великодушный человек, не дурак, трудолюбивый, хотя и с перерывами, и безусловно ценил хорошие вина: когда его второй раз арестовали за долги, случилось это по иску виноторговца. В более поздние годы он описан как старый щеголь, прекрасно одетый и вечно перебирающий большую связку печаток, прикрепленных к цепочке от часов.

Чарльз, старший сын, но второй ребенок Джона и Элизабет Диккенс, родился в 1812 году в Портси. Через два года его отца перевели в Лондон, а еще три года спустя — в Чатем. Здесь мальчика отдали в школу, и здесь он научился читать. У отца его было несколько книг: «Том Джонс», «Векфилдский священник», «Жиль Блаз», «Дон Кихот», «Родерик Рэндом», «Перегрин Пкл»; Чарльз читал их и перечитывал. По его романам можно судить о том, как сильно и как долго они на него влияли.

В 1822 году Джон Диккенс, у которого было уже пятеро детей, вновь был переведен в Лондон. Чарльза оставили в Чатеме, в школе, с семьей он съехался лишь через несколько месяцев. Жили они тогда в Кемден-Тауне, на окраине города, в доме, который он позднее описал как дом Микоберов. Джон Диккенс хоть и зарабатывал триста с лишним фунтов в год, что на нынешние деньги составило бы в четыре раза больше, видимо, был в особенно бедственном состоянии: не на что было отдать снова маленького Чарльза в школу. К великому его отвращению, его заставили смотреть за младшими детьми, чистить всем обувь и платье и помогать по хозяйству девушке, которую миссис Диккенс привезла с собой

из Чатема. В свободные минуты он бродил по Кемден-Тауну, «унылому месту, окруженному полями и канавами», и по прилегающим к нему Сомерсет-Тауну и Кенитиш-Тауну, а бывало, что забредет и дальше — подивиться на Сохо и Лаймхаус.

Дома дела шли так плохо, что миссис Диккенс решила основать школу для детей, чьи родители жили в Индии. Она взяла в долг денег, очевидно у своей свекрови, и заказала печатные объявления, которые ее родные дети, на глазах у соседей, разносили по домам в ближайших кварталах. Вполне естественно, что учеников такая реклама не принесла. А долги тем временем нужно было платить. Чарльза посылали отдавать в заклад любую вещь, за которую могли дать немного наличных; были проданы книги, драгоценные книги, так много для него значившие. Потом Джеймс Лемерт, какой-то свойственник миссис Диккенс, предложил устроить мальчика на работу, за шесть шиллингов в неделю, на фабрику ваксы, которой он был совладельцем. Родители приняли это предложение с благодарностью, но мальчика до глубины души обидело, что они так явно ощутили облегчение от возможности сбыть его с рук. Ему было тринадцать лет. Вскоре после этого Джон Диккенс был арестован за долги и водворен в тюрьму Маршалси. И туда-то миссис Диккенс, заложив то немногое, что еще не было заложено, переехала к нему вместе с детьми. Тюрьма была грязная, загаженная и переполненная, потому что занята была не только арестантами, но и семьями, которые им разрешалось при желании приводить с собой. Не могу сказать, делалось ли это для облегчения тюремной жизни или потому, что этим несчастным просто некуда было деваться. Если у должника были деньги, потеря свободы становилась только худшим из неудобств, которые ему приходилось терпеть, и в некоторых случаях эту потерю можно было смягчить: отдельным должникам разрешалось, при выполнении ими известных условий, проживать вне тюремных стен. В прошлом смотритель подвергал должников безобразным вымогательствам и часто проявлял к ним варварскую жестокость; но к тому времени, когда в тюрьму попал Джон Диккенс, с наиболее вопиющими из этих злоупотреблений было покончено и он мог устроиться с известным комфортом. Верная служанка жила на воле и приходила каждый день присматривать за детьми и готовить еду. Он продолжал получать свое жалованье, шесть фунтов в неделю, но не де-

лал попыток выплатить свой долг, и можно предположить, что он, довольный уже тем, что оказался недосягаем для других своих кредиторов, особенно не стремился к освобождению. Вскоре он совсем приободрился. Другие должники «сделали его председателем комитета, ведавшего внутренним хозяйством тюрьмы», и со временем он завязал сердечные отношения со всеми — от сторожей до самых ничтожных обитателей. Биографов ставил в тупик тот факт, что Джон Диккенс продолжал все это время получать жалованье. Объяснить это можно, видимо, только тем, что, поскольку правительственные служащие назначались по протекции, такой пустяк, как тюремное заключение за долги, считался не очень серьезным делом и не заслуживал столь решительного шага, как лишение жалованья.

Когда Джон Диккенс начал отбывать свой срок, Чарльз сперва пожил еще в Кемден-Тауне; но оттуда было не близко до фабрики ваксы, находившейся в Черинг-Кроссе у Хангерфордской лестницы, и Джон Диккенс нашел для него комнату на Лант-стрит, в Саутуорке, рядом с Маршалси. После этого он стал завтракать и ужинать со всей семьей. Работа, на которую его определили, была нетрудная: мыть бутылки и наклеивать на них этикетки. В апреле 1824 года умерла вдова Уильяма Диккенса, старая экономка в доме Кру, и оставила свои сбережения двум сыновьям. Долг Джона был выплачен (его братом), и он опять обрел свободу. Он вновь поселил семью в Кемден-Тауне и вернулся на работу в казначейство Морского флота. Чарльз еще какое-то время мыл бутылки на фабрике, но затем Джон Диккенс поссорился с Джеймсом Лемертом, «поссорился письмом», как записал Чарльз позднее, «потому что я и относил то письмо к нему от отца, которое привело к взрыву». Джеймс Лемерт сказал Чарльзу, что его отец нанес ему оскорбление и что его работе здесь конец. «С облегчением столь странным, что оно было похоже на подавленность, я пошел домой». Его мать попробовала все уладить, чтобы Чарльз сохранил работу и продолжал получать жалованье, к тому времени уже семь шиллингов в неделю, которые по-прежнему были ей до зарезу нужны, но этого он ей не простил. «Я этого не забыл и не забуду, я просто не могу забыть, что мать непременно хотела вернуть меня на работу», — добавляет он. Но Джон Диккенс и слышать об этом не желал и отдал сына в школу, которую очень важно называл «Академия

Вашингтона на Хэмстед-Роуд». Там Чарльз проучился два с половиной года.

Довольно трудно высчитать, сколько времени он провел на фабрике ваксы. Он пришел туда в начале февраля и вернулся туда вместе с семьей в июне, так что самое большее наберется четыре месяца. Но их, видимо, хватило, чтобы произвести глубокое впечатление, и говорить об этом без волнения он просто не мог. Когда Джон Форстер, его ближайший друг и первый биограф, случайно упомянул об этом, Диккенс сказал, что он коснулся предмета столь для него болезненного, что «даже сегодня (а было это двадцать пять лет спустя), пока хоть что-то помнится, забыть он это не в силах».

Мы так привыкли слушать видных политических деятелей и капитанов промышленности, когда они хвастаются, как в ранней юности мыли тарелки и продавали на улицах газеты, что нам трудно понять, почему Чарльз Диккенс взвинтил себя до того, что стал считать великим оскорблением поступок родителей, устроивших его на фабрику ваксы, и тайной, до того постыдной, что о ней и говорить было страшно. С младенческих лет он видел, к чему приводит семью расточительность отца. Они были бедные люди и жили, как бедные. В Кентиш-Тауне Чарльза заставляли мести и драить полы; посылали отдавать в залог то куртку, то безделушку либо покупать еду для обеда. И, как всякий другой мальчик, он, конечно же, играл на улице с такими же мальчиками, как он сам. Работать он пошел в том возрасте, в каком шли тогда работать подростки его общественного положения, причем за приличную плату. Его шесть шиллингов в неделю, скоро выросшие до семи, сегодня составили бы не меньше тридцати семи шиллингов. Какое-то короткое время ему приходилось на эти деньги кормиться, но потом, когда он поселился рядом с Маршалси и завтракать и ужинать стал с родными, ему оставалось платить только за обед. Мальчики, с которыми он работал, относились к нему хорошо, и просто непонятно, почему общение с ними он считал таким унизительным. Время от времени его водили в гости к бабушке на Оксфорд-стрит, и ему ли было не знать, что всю жизнь она провела «в услужении»! Возможно, что Джон Диккенс был немного снобом и предъявлял к своим ближним необоснованные претензии, но двенадцатилетний мальчуган, право же, плохо разбирается в светской иерархии. Можно, кроме того, предположить, что, если Чарльз был достаточно

искушен, чтобы считать себя чуть выше других мальчиков на фабрике, у него хватило бы ума сообразить, как нуждается в его заработке вся семья. Скорее то, что он стал зарабатывать, должно было преисполнить его гордости.

Вполне возможно, что в результате открытия, случайно сделанного Форстером, Диккенс написал и передал ему отрывок автобиографии, из которого и мы узнаем подробности об этом периоде его жизни. Дав воображению поработать над этими воспоминаниями, он, как я подозреваю, исполнился жалости к маленькому мальчику, которым был когда-то. Диккенс отдал ему боль, отвращение, обиду, которые он, как ему казалось, — знаменитый, богатый, любимый — чувствовал бы, окажись он на месте этого мальчика. И когда он увидел все это так живо, его щедрое сердце облилось кровью и глаза затуманили слезы, а он все писал об одиночестве бедного мальчугана и о горечи быть преданным теми, на кого он надеялся. Не думаю, чтобы он преувеличивал сознательно: весь его талант, если хотите — гений, строился на преувеличении. Смех читателя он вызывал тем, что расписывал и подчеркивал комические стороны мистера Микобера, а плакать их заставлял, усиливая пафос медленного угасания Крошки Нелл. Он не был бы тем романистом, каким был, если бы не сделал свой рассказ о четырех месяцах, проведенных на фабрике ваксы, таким волнующим, как только он один умел это сделать; и, как всем известно, он снова сделал это, с потрясающим эффектом, в «Дэвиде Копперфилде». О себе скажу: я не верю, что это переживание причинило ему хоть малую долю тех страданий, в каких он, через много лет, уже когда был респектабелен и знаменит — не только в свете, но и в народе, — сумел себя убедить; и еще меньше я верю, вопреки биографам и критикам, что это оказало решающее влияние на его жизнь и творчество.

Джон Диккенс, когда еще обитал в Маршалси, убоявшись, что его как несостоятельного должника уволят из казначейства Морского флота, подал начальнику своего отдела прошение — рекомендовать его на пенсию по старости из-за плохого здоровья, и в результате, приняв во внимание его двадцатилетнюю службу и шестерых детей, получил «из соображений сочувствия» пенсию в сто фунтов в год. Содержать семью на такую сумму такой человек, как Джон Диккенс, был не в состоянии, пришлось

поискать дополнительную статью дохода. Каким-то образом он успел до этого выучиться стенографии и теперь, с помощью зятя, как-то связанного с прессой, стал получать работу как парламентский репортер. Чарльз проучился в школе до пятнадцати лет, после чего пошел работать мальчиком-рассыльным в адвокатской конторе. Это он, видимо, не считал ниже своего достоинства. Он попал в класс, который мы теперь называем «классом белых воротничков». Через несколько недель отцу удалось пристроить его клерком в другую адвокатскую контору, на десять шиллингов в неделю, которые со временем возросли до пятнадцати. Жизнь эта показалась ему скучной, и, чтобы было повеселее, он тоже занялся стенографией и овладел ею настолько, что через полтора года был зачислен репортером в консисторском суде в Докторс Коммонс. К двадцати годам ему было поручено записывать прения в Палате общин, и вскоре за ним утвердилась слава «самого быстрого и самого точного работника на галерее прессы».

А тем временем он влюбился в Марию Биднелл, хорошенькую дочку одного банковского клерка. Они познакомились, когда Чарльзу было семнадцать лет. Мария была весьма кокетливая молодая особа и всячески его поощряла. Возможно, что втайне они даже успели обручиться. Ей казалось забавным и лестным, что у нее есть постоянный поклонник, но Чарльз был нищим, и не может быть, чтобы она когда-либо собиралась выйти за него замуж. Через два года роман их кончился, и, как полагалось в романах, они вернули друг другу подарки и письма.

Чарльзу казалось, что сердце его разбито. Встретились они снова лишь через много лет. Мария Биднелл, уже давно вышедшая замуж, обедала у знаменитого мистера Диккенса и его жены; она была толстая, скучная и глупая. Она послужила прототипом для Флоры Финчинг в «Крошке Доррит». А до этого с нее была написана Дора в «Дэвиде Копперфилде».

Чтобы быть ближе к газете, на которую он работал, Диккенс снял комнату на одной из грязных улочек близ Стрэнда, но там ему не понравилось, и он снял квартиру без мебели в подворье Фэрнивал. Но еще до того, как он успел ее обставить, отец его был опять арестован за долги, и пришлось добывать денег на его содержание в доме предварительного заключения. Поскольку было ясно, что еще какое-то время Джон Диккенс не сможет соединить-

ся с семьей, Чарльз снял для семьи дешевую квартиру, а сам поселился налегке со своим братом Фредериком в подворье Фэрнивал. «Потому только, что у него было и щедрое сердце и щедрая рука,— написала ныне покойная Юна Поп-Хеннесси в своей очень привлекательной биографии Чарльза Диккенса,— он с такими затруднениями справлялся легко, и в его семье, а впоследствии в семье его жены стало привычным ждать от него денег и назначений для столь бесхарактерных личностей, какими редко бывал обременен какой-либо кормилец семьи».

## II

Проработав на галерее прессы примерно год, Диккенс начал писать серию очерков из лондонской жизни. Первые печатались в «Мансли мэгезин», последующие — в «Морнинг кроникл». Денег он за них не получал, но они привлекли внимание одного издателя, по фамилии Макрон, и на двадцать четвертый день рождения автора были выпущены в двух томах с иллюстрациями Крукшенка под названием «Очерки Боза». За первое издание Макрон заплатил ему сто пятьдесят фунтов. Книга получила хорошую прессу, и скоро ему была предложена еще работа. В то время в моде были юмористические романы с забавными иллюстрациями, выходившие месячными выпусками по шиллингу штука. То были дальние предки наших комиксов, и пользовались они таким же баснословным успехом. Однажды к Диккенсу явился один из компаньонов фирмы «Чепмен и Холл» и предложил ему написать повествование о клубе спортсменов-любителей, как сопровождение к иллюстрациям очень известного художника. Предполагалось выпустить двадцать номеров, и плату он предложил четырнадцать фунтов в месяц за то, что мы теперь называем печатанием выпусками с дальнейшей оплатой, то есть когда произведение выйдет отдельной книгой. Диккенс возражал, что в спорте ничего не смыслит и едва ли сможет писать по заказу, но «слишком уж соблазнительно было вознаграждение». Я могу и не говорить, что результатом явились «Посмертные записки Пиквикского клуба». Первые пять номеров фурора не произвели, но с появлением Сэма Уэллера тираж резко подскочил. К тому времени как появилась книга, Диккенс уже был знаменит. Хотя критики оставляли за собой оговорки, репутация его состоялась.

Хорошо известно, что сказала о нем «Куортерли ревью»: не нужно быть пророком, чтобы предсказать его дальнейшую судьбу — «он вспыхнул как фейерверк и так же быстро погаснет». Но правда и то, что всю его жизнь, пока публика жадно поглощала его книги, критики продолжали брюзжать.

В 1836 году, за несколько дней до выхода первого выпуска «Пиквикского клуба», Диккенс женился на Кэт, дочери Джорджа Хогарта, коллеги Диккенса по «Морнинг кроникл». У Хогарта было шесть сыновей и восемь дочерей. Дочери были маленькие, толстенькие, румяные и голубоглазые. Кэт по возрасту одна могла выйти замуж. Видимо, только поэтому Диккенс женился на ней, а не на какой-нибудь из ее сестер. После короткого медового месяца они поселились в подворье Фэрнивал и пригласили жить с ними красивую сестру Кэт, Мэри Хогарт, шестнадцатилетнюю девочку. Диккенс подписал договор на новый роман «Оливер Твист» и начал его, еще не дописав «Пиквикский клуб». Он тоже должен был выходить месячными выпусками, и Диккенс работал две недели над одним и две над другим. Обычно романист бывает так поглощен характерами, над которыми в то или иное время работает, что усилием воли загоняет в подсознание любые иные литературные идеи, которые его занимают; и то, что Диккенс без видимых усилий переключался с одного на другое — это просто подвиг. Он очень привязался к Мэри Хогарт, и когда Кэт забеременела и не могла всюду с ним ходить, Мэри сделалась его постоянной спутницей. Ребенок родился, и поскольку можно было ждать еще нескольких, решено было переехать из подворья Фэрнивал в дом на Доулич-стрит. Мэри день ото дня становилась все более красивой и милой. Однажды майским вечером Диккенс повез Кэт и Мэри в театр. Поездка оказалась очень удачной, домой они вернулись возбужденные и веселые. Вдруг Мэри заболела. Послали за врачом. Через несколько часов она умерла. Диккенс снял с ее пальца колечко, надел себе на мизинец и носил до самой смерти. Он совсем изнемог от горя. Вскоре он записал в дневнике: «Будь она с нами сейчас, та же прелестная, счастливая, милая, готовая разделить все мои мысли и чувства, как никто их не делил и теперь уже не разделит, мне, кажется, и желать было бы нечего, лишь бы такое счастье длилось. Но ее нет, и дай мне бог его милосердием когда-нибудь с ней соединиться». Это знаменательные слова, они многое нам

говорят. Он распорядился, чтобы его похоронили рядом с Мэри. Мне кажется, нет сомнений, что он был сильно в нее влюблен. Сознавал ли это он сам — этого мы никогда не узнаем. Когда умерла Мэри, Кэт опять ждала ребенка, и смерть сестры так ее поразила, что у нее случился выкидыш. Когда она оправилась, Диккенс увез ее ненадолго за границу, чтобы им обоим немного приободриться. Летом он, во всяком случае, приободрился настолько, что затеял отчаянный флирт с некой Элинор П.

## III

С выходом «Оливера Твиста», «Николаса Никлби» и «Лавки древностей» Диккенс уверенно зашагал своей победной дорогой. Работал он упорно и не раз начинал новый роман, еще не закончив предыдущий. Он писал, чтобы угождать, и следил за реакцией публики на выпуски, которыми выходили многие его романы. Знаменательно то, что он не предполагал послать Мартина Чезлвита в Америку, пока продажа не пошла менее бойко и он не понял, что к его выпускам теряют интерес. Он был не из тех писателей, которые смотрят на популярность, как на нечто постыдное. Успех его был баснословный, но жизнь литератора, достигшего такого успеха, как правило, бедна событиями. Она идет по заведенному порядку. Профессия обязывает его посвящать столько-то часов в день работе, и он вырабатывает удобную для этого рутину. Он завязывает знакомства с героями дня — литературными, артистическими, светскими. С ним носятся знатные дамы. Он бывает на вечерах и принимает у себя. Путешествует. Выступает публично. Вот так, в общих чертах, и шла жизнь Диккенса. Правда, успех, которым он пользовался, выпадает на долю лишь малому количеству писателей. Энергия его казалась неистощимой. Мало того, что он выпускал один за другим длинные романы, он еще основывал и редактировал журналы, а однажды, недолгое время, и ежедневную газету, писал множество вещей «к случаю», читал лекции, выступал на банкетах, а позже — устраивал публичные чтения своих произведений. Он ездил верхом, делал пешком по двадцать миль в день, обожал танцевать и валять дурака, показывал детям фокусы, участвовал в любительских спектаклях. Театр всегда пленял его, и было время, когда

он серьезно подумывал о том, чтобы пойти на сцену. В это время он брал уроки дикции у одного актера, учил роли наизусть и упражнялся перед зеркалом, как входить, как садиться на стул и кланяться. Можно предположить, что все это ему пригодилось, когда он стал вращаться в большом свете. Тем не менее строгие судьи находили, что он немного вульгарен и одевается крикливо. В Англии человека всегда судят по его говору, и вполне возможно, что Диккенс, проживший почти всю жизнь в Лондоне, и притом в более чем скромной обстановке, говорил с акцентом кокни. Но он пленял своею красотою, блеском глаз, живостью и радостным смехом. Его слепило подхалимство, которое его окружало, но голову он не терял. Он сохранил привлекательную скромность. Он был милым, компанейским, ласковым существом, одним из тех людей, которые, входя в комнату, приносят с собой радость.

Как ни странно, при его необычайной наблюдательности и при том, что со временем он близко сошелся с людьми из самых высоких общественных сфер, в романах ему никак не удавалось сделать представителей этих кругов вполне достоверными. Всю жизнь его упрекали в том, что он не может изобразить джентльмена. Его юристы и клерки юристов, которых он знавал, когда работал в адвокатской конторе, более жизненны, нежели его врачи и священники; и лучше всего он проявил себя, рисуя подонков общества, среди которых провел детство. Похоже, что писатель может знать достаточно близко, чтобы с толком использовать как создания собственного воображения, только тех людей, с которыми был связан очень давно. Год в жизни ребенка, год в жизни мальчика — много, много длиннее, чем год взрослого человека, и ему бывает отпущено словно неограниченное время, чтобы изучить особенности окружающих его людей. «Одна из причин, почему многие английские писатели не могли описать нравы высокой жизни,— писал Генри Филдинг,— заключалась в том, что они эту жизнь не знали, а оказывается, что этот высший класс смертных не увидишь задаром, как всех остальных людей, на улицах, в лавках и кофейнях, и не показывают их, как высшие разряды животных, за столько-то штука. Короче говоря, этого зрелища достойны только лица, обладающие тем или другим из следующих преимуществ: либо титулом, либо богатством, либо тем, что равноценно тому и другому,— почтенной профессией игрока. А к великому со-

жалению, лица, таким образом наделенные, весьма редко берутся за презренное ремесло писателя, вместо них за него обычно берутся люди более низкого и бедного звания, ибо это дело, которое, по мнению многих, не требует капитала».

Как только позволили обстоятельства, Диккенсы переехали в новый дом в более фешенебельном квартале и заказали у зарекомендовавших себя фирм всю обстановку для приемных комнат и спален. На полы легли толстые ковры, окна украсили гардины с фестонами. Они наняли повариху, трех горничных и слугу. Завели выезд. Давали званые обеды, на которые приглашали родовитых и выдающихся людей. Джейн Карлайл была даже шокирована этим изобилием, а лорд Джеффри писал своему другу лорду Кокберну, что обедал в новом доме и обед был, пожалуй, «слишком пышный для человека с большой семьей и только начинающего богатеть». Щедрая натура Диккенса отчасти в том и выражалась, что он любил окружать себя людьми, и после скудно прожитой молодости только естественно, что ему доставляло удовольствие быть расточительным. Но это стоило денег. Отец и семья отца, как и семья жены, непрестанно тянули из него помощь. Отчасти для того, чтобы хватило на эти большие расходы, он основал свой первый журнал «Часы мистера Хамфри» и для почина стал печатать в нем «Лавку древностей».

В 1842 году, оставив своих четверых детей на Джорджину Хогарт, но забрав с собою Кэт, он поехал в Америку. Такого королевского приема ни до ни после него не устраивали ни одному писателю. Но все же поездка прошла не вполне удачно. Сто лет назад жители Соединенных Штатов, хотя и готовые взирать свысока на все европейское, сами были чрезвычайно чувствительны к критике. Сто лет назад пресса Соединенных Штатов безжалостно вторгалась в личную жизнь каждого несчастного, который подходил под рубрику «Новости». Сто лет назад любители рекламы видели в знатном иностранце богом данный случай попасть в свет рампы и называли его самонадеянным и надменным, когда он давал понять, что не расположен к обращению с ним, как с обезьяной в зоопарке. Сто лет назад Соединенные Штаты были страной, где царила свобода слова, если она не затрагивала чувствительность и не шла вразрез с интересами других людей, и где каждый имел право на собственное мнение, если оно совпадало с мнением всех

остальных. Всего этого Чарльз Диккенс не знал и наделал много ошибок. Отсутствие международной авторской конвенции не только лишало английских авторов каких-либо доходов в Соединенных Штатах от продажи там книг, но вредило и американским писателям, поскольку книгопродавцы, естественно, предпочитали выпускать книги английских писателей, которым не платили ничего, а не американских, которым приходилось платить. Но заговаривать об этом предмете в речах на банкетах, которыми его встречали, было бестактно. Реакция была весьма болезненная, и газеты изрекли, что он «не джентльмен, а торгаш и мерзавец». Хотя поклонники осаждали его и в Филадельфии, он два часа подряд пожимал руки желавшим с ним познакомиться, его кольца и жемчужные булавки, как и веселые жилеты, вызвали критику, и были высказаны мнения, что ведет он себя невоспитанно. Но он держался естественно и без претензий, и к концу мало кто мог устоять перед его молодостью, привлекательной внешностью и веселостью. Он завел нескольких добрых друзей, с которыми продолжал дружить до самой смерти.

В Англию Диккенсы вернулись после четырех месяцев, проведенных разнообразно и интересно, но вконец измотанные. Дети успели привязаться к своей тете Джорджине, и усталые путники упросили ее и дальше жить с ними. Ей было шестнадцать лет, столько же, сколько было Мэри, когда она переехала в подворье Фэрнивал на житье с только что вышедшей замуж сестрой, и так на нее похожа, что их легко можно было спутать. «Сходство их до того разительно,— писал Диккенс,— что когда мы с нею и с Кэт сидим рядом, мне начинает казаться, что все случившееся — дурной сон, от которого я только сейчас просыпаюсь». У нее был такой талант подражания, что Диккенс, глядя на нее, порой хохотал до упаду. Шло время, и он все больше от нее зависел. Они вдвоем совершали дальние прогулки, он делился с ней своими литературными планами. Она оказалась очень полезным и надежным секретарем. Стиль жизни, выбранный Диккенсом, стоил недешево, и скоро он оказался в долгах. Тогда он решил сдать свой дом и увезти семью, включая, конечно, и Джорджи, в Италию, где жизнь была дешева и можно было экономить. В Италии он прожил год, главным образом в Генуе, и хотя ездил по всей стране, слишком много было в нем островного и культура его была так непрочна, что духовного впечат-

ления все это на него не произвело. Он остался типичным английским туристом. Но, убедившись, как приятно (и как дешево) жить за границей, стал уезжать на континент часто и надолго. Джорджи, как член семьи, всюду ездила с ними. Был случай, когда они решили осесть в Париже на сравнительно долгое время, и она поехала туда вдвоем с Чарльзом, а Кэт ждала в Англии, пока они все для нее не подготовили.

Кэт была нрава мирного и меланхоличного. Она не умела приспосабливаться и не любила ни путешествий, в которые брал ее Чарльз, ни вечеров, на которые сопровождала его, ни тех вечеров, на которых играла роль хозяйки дома. Она была неловкая, бесцветная и, можно предположить, глуповата, и вполне возможно, что видных и важных лиц, рвавшихся в общество знаменитого писателя, только раздражало, что приходится терпеть его скучную жену. Некоторые из них, к ее досаде, упорно смотрели на нее как на пустое место. Быть женой выдающегося человека — нелегкое дело. Едва ли что-нибудь путное из нее выйдет, если у нее нет такта и тонкого чувства юмора. А коли их нет, остается любить мужа и достаточно им восхищаться, чтобы считать естественным, что им интересуются больше, чем ею. У нее должно хватать ума, чтобы утешаться мыслью, что он ее любит и, каковы бы ни были его интеллектуальные измены, в конце концов возвратится к ней за отдыхом и успокоением. Кэт, надо думать, никогда не любила Диккенса. Сохранилось письмо, написанное во время их помолвки, в котором он корит ее за холодность. Возможно, она и вышла за него потому, что замужество в то время было единственным занятием, доступным для женщины; возможно и то, что, старшая из восьми дочерей, она уступила нажиму родителей и дала согласие на предложение, долженствовавшее обеспечить ей будущее. Она была мягкая, добренькая, но не умела удовлетворить требованиям, какие предъявляла ей громкая известность ее мужа. За пятнадцать лет она родила ему десятерых детей, и четыре раза у нее был выкидыш. Во время ее беременностей Джорджина сопровождала Диккенса на любимые им прогулки, ездила с ним на вечера и все чаще сидела за его столом на месте Кэт. Можно бы только ожидать, что такая ситуация очень обижала Кэт: свидетельств тому мы не имеем.

## IV

Годы шли. В 1857 году Чарльзу Диккенсу было сорок пять лет. Из девяти еще живых детей старшие выросли, младшему шел шестой год. Известность его гремела на весь мир. В Англии не было писателя популярнее. Он пользовался влиянием. Жил в соответствии со своими театральными инстинктами, на глазах у публики. Несколько лет назад он познакомился с Уилки Коллинзом, и знакомство это быстро перешло в тесную дружбу. Коллинз был на двенадцать лет моложе Диккенса. Мистер Эдгар Джонсон пишет о нем так: «Он любил сытную еду, шампанское и мюзик-холлы. Часто вел сложные интриги с несколькими женщинами одновременно; был забавен, циничен, благодушен, несдержан до пошлости». Для Диккенса Коллинз (опять цитирую мистера Джонсона) олицетворял «веселье и свободу». Они вместе путешествовали по Англии и побывали в Париже, чтобы освежиться. Вполне вероятно, что Диккенс, как поступили бы многие на его месте, воспользовался случаем и затеял легкий флирт с какой-нибудь подвернувшейся по дороге молодой и несверхдобродетельной особой. Кэт дала ему не все, чего он ожидал, и он ощущал это все более четко. «Она приятна и уступчива,— писал он,— но понять меня ее ничто не заставит». Чуть ли не с первых дней брака она его ревновала. Боюсь, что сцены, которые она ему устраивала, было легче переносить, когда он знал, что оснований для ревности у нее нет, нежели позднее, когда они несомненно были. Он убеждал себя, что она никогда ему не подходила. Он развивался, а она оставалась прежней. Диккенс был хорошим отцом и сделал для своих детей все возможное; хотя его не так уж радовала необходимость кормить столько ртов, в чем он, кстати сказать, считал виноватой только Кэт; он очень любил детей в ранние годы, но когда они подрастали, терял к ним интерес, и подросших мальчиков рассылал в отдаленные уголки земли. Правда, ничего интересного они как будто и не обещали.

Но очень возможно, что если б не один непредвиденный случай, ничто не изменило бы отношений между Диккенсом и его женой. Как часто бывает при несходстве характеров, они могли бы отдалиться друг от друга, но в глазах света сохранить видимость близости. Но Диккенс влюбился. Как я уже говорил, у него была страсть к театру, и он не раз ставил разные пьесы с бла-

готворительной целью. В то время, о котором я сейчас веду рассказ, его просили провести в Манчестере несколько спектаклей «Замерзшей пучины», которую Коллинз написал с его помощью и которая уже была с большим успехом показана в Девоншир-Хаусе в присутствии королевы, принца-консорта и короля бельгийского. Но, согласившись повторить спектакль в Манчестере, он решил, что голоса его дочерей не будут слышны в огромном театре и на женские роли нужно пригласить профессионалок. На одну из этих ролей была приглашена молодая актриса Эллен Тернан. Ей было восемнадцать лет. Она была миниатюрна и белокура, а глаза у нее были синие. Репетиции проходили в доме у Диккенса, он и режиссировал пьесу. Ему льстило обожание Эллен и ее трогательное старание угодить ему. Репетиции еще не кончились, как он в нее влюбился. Он подарил ей браслет, который по ошибке вручили его жене, и та, естественно, устроила ему сцену. Чарльз, видимо, изобразил оскорбленную невинность – самый удобный выход для мужа, который попался. Пьесу сыграли, и он играл в ней главную роль, роль самоотверженного арктического исследователя – с таким подъемом, что во всей зале не осталось никого, кто бы не прослезился. Для этой роли он отрастил себе бороду.

Отношения между Диккенсом и его женой становились все более натянутыми. Он, прежде всегда такой сердечный, такой благодушный, такой легкий в общении, теперь стал угрюм, нервничал и сердился на всех... кроме Джорджи. Он был очень несчастлив. Наконец он пришел к выводу, что больше жить с Кэт не может, а публика так к нему привыкла, что он опасался скандала, который могла вызвать открытая ссора с женой. И тревога его понятна. Своими невероятно прибыльными «Рождественскими повестями» он сделал больше, чем кто бы то ни было, чтобы превратить рождество в символический праздник в честь домашних добродетелей и красоты дружной и счастливой семейной жизни, в волнующих выражениях он уверял своих читателей, что нет ничего лучше домашнего очага. Положение сложилось очень щекотливое. Выдвигались разные варианты. Один сводился к тому, чтобы Кэт получила в собственность несколько комнат в доме, отдельно от мужа, продолжала играть хозяйку дома, когда у них принимали гостей, и сопровождала его на официальные приемы. Другой – чтобы она оставалась в Лондоне, когда он живет в Гэдсхилле (дом в

Кенте, который Диккенс недавно купил), и оставалась в Гэдсхилле, когда он уезжает в Лондон. Третий – чтобы она поселилась за границей. Все три варианта она отвергла, и наконец остановились на полном разъезде. Кэт поселили в маленьком домике на краю Кэмден-Тауна, положив ей доход в шестьсот фунтов в год. Немного позднее ее старший сын Чарльз переехал к ней на какое-то время.

Такое устройство удивляет. Невольно задаешься вопросом: почему Кэт, хоть и мирная и глуповатая, разрешила выгнать себя из собственного дома и согласилась уехать без детей? Об увлечении Чарльза актрисой она знала, и как будто ясно, что, держа в руках этот козырь, могла поставить ему любые условия. В одном письме Диккенс упоминает о «слабости» Кэт; в другом, к несчастью тогда же опубликованном, упоминает об умственном расстройстве, из-за которого «жена его считает, что лучше ей уехать». Сейчас можно с уверенностью сказать, что это были деликатные намеки на то обстоятельство, что Кэт пила. Ничего не было бы странного, если бы ревность, чувство неполноценности, мучительно обидное сознание, что она не нужна, привели ее к бутылке. Если она стала алкоголичкой, этим объяснялось бы, почему Джорджи вела весь дом и занималась детьми, почему они остались дома, когда их мать уехала, почему Джорджи могла написать, что «неспособность бедной Кэт смотреть за детьми ни для кого не была тайной». Возможно, что и старший сын переехал к ней, чтобы сдерживать ее запои.

Диккенс был так знаменит, что его личные дела не могли не вызвать пересудов. Поползли скандальные слухи. Он узнал, что Хогарты, мать и сестра Кэт и Джорджи, уверяют, что Эллен Тернан – его любовница. Он пришел в ярость и заставил их, пригрозив, что иначе выселит Кэт из дома без гроша, подписать заявление, что они не видят в его отношениях с юной актрисой ничего предосудительного. Хогартам понадобились две недели, прежде чем они решились поддаться на этот шантаж. Они должны были знать, что, если он выполнит свою угрозу, Кэт может обратиться в суд с неопровержимыми доказательствами; если они не решились зайти так далеко, то лишь потому, что у Кэт тоже были грехи, разоблачения которых они не желали. И еще – было очень много разговоров о Джорджи. Она-то, в сущности, и есть самая загадочная фигура в этом деле. Трудно понять, как никто не соблазнился возможностью написать

пьесу, в которой она играла бы центральную роль. В этой же главе я уже упоминал о том, как многозначительна дневниковая запись Диккенса после смерти Мэри. Мне казалось ясным не только то, что он был в нее влюблен, но и то, что он уже недоволен своею Кэт. А когда Джорджи переехала к ним на житье, его очаровало ее сходство с Мэри. Так что же, он и в нее влюбился? И она его полюбила? Этого никто не знает. Джорджи ревновала его настолько, что вырезала все благоприятные отзывы о Кэт, когда после смерти Чарльза готовила к печати сборник его писем; но отношение церкви и государства к браку с сестрой умершей жены придало всяким таким отношениям оттенок кровосмешения, и ей, возможно, даже в голову не приходило, что между ней и человеком, в доме которого она прожила пятнадцать лет, может быть нечто большее, чем нежная и вполне законная привязанность сестры к единокровному брату. Может быть, ей хватало того, что ее доверием пользуется столь знаменитый человек, что она утвердила полное свое превосходство над ним. Самое странное заключается в том, что когда Чарльз страстно влюбился в Эллен Тернан, Джорджи с ней подружилась и как друга принимала ее в Гэдсхилле. Что бы она ни чувствовала, она никому об этом не сообщила.

О связи Чарльза Диккенса с Эллен Тернан рассказано теми, кто мог кое-что знать, так сдержанно, что подробностей не уловишь. Похоже, что сперва она противилась его домогательствам, но потом уступила. Считают, что он, назвавшись Чарльзом Трингемом, снял для нее дом в Пэкхаме, и там она жила до его смерти. По словам его дочери Кэти, у нее был от него сын; раз больше ничего про него не известно, предполагают, что он умер в младенчестве. Но победа над Эллен, говорят, не дала Диккенсу того блаженства, какого он ожидал. Он был на двадцать пять лет старше ее и просто не мог не знать, что она его не любит. Нет мук более горьких, чем муки безответной любви. По завещанию он оставил ей тысячу фунтов, и она вышла замуж за священника. Одному своему другу из духовного звания, некоему канонику Бенхаму, она признавалась, что «ей противна даже мысль о той близости», к которой силою склонил ее Диккенс. Подобно многим другим представительницам слабого пола, она, видимо, была не прочь принимать побочные доходы, связанные с ее положением, но делала вид, что не понимает, чего от нее ждут взамен.

Примерно тогда же, когда Диккенс разошелся с женой, он начал публичные чтения своих произведений и с этой целью объездил Британские острова и опять побывал в Соединенных Штатах. Актерские способности хорошо ему послужили, успех был колоссальный. Но усилия, каких это требовало, и постоянные переезды изматывали его, и люди стали замечать, что он, еще не достигнув пятидесяти лет, выглядит стариком. Эти чтения были не единственным его занятием: за двенадцать лет, что ему еще оставалось прожить, он написал три длинных романа и стал вести фантастически популярный журнал под названием «Круглый год». Неудивительно, что здоровье его сдало. Он стал страдать от скучных недугов, и было ясно, что лекции его губят. Ему советовали отказаться от них, но он не захотел: он любил рекламу, волнение, которое сопровождало его выступления. Зримые рукоплескания, ощущение власти, которое он испытывал, подчиняя публику своей воле. И наконец, не исключено, что он полагал – а вдруг Эллен полюбит его больше, когда увидит, как преклоняются перед ним толпы, валом валившие на его чтения? Он совсем уже решил совершить прощальную поездку, но в середине ее так заболел, что был вынужден ее прервать. Вернулся в Гэдсхилл и сел писать «Тайну Эдвина Друда». Но чтобы возместить антрепренерам убыток по чтениям, прерванным против воли, он обязался выступить еще двенадцать раз в Лондоне. Это было в январе 1870 года. «Публика в Сен-Джеймс-холле заполняла зал до отказа, иногда все вставали и хором приветствовали его, когда он появлялся на эстраде и когда уходил». А вернувшись в Гэдсхилл, он продолжал работать над романом. Однажды в июне, когда они обедали вдвоем с Джорджи, ему стало плохо. Она послала за врачом и за его двумя дочками, жившими в Лондоне, а наутро младшую, Кэти, находчивая и сообразительная тетка отправила к его жене сообщить, что он умирает. Кэти вернулась в Гэдсхилл с Эллен Тернан. Он умер на следующий день, 9 июня 1870 года, и похоронен в Вестминстерском аббатстве.

## V

В одном из своих знаменитых эссе Мэтью Арнольд уверяет, что поэзия, дабы быть безупречной, должна обладать высокой серьезностью, и, не находя ее у Чосера, от-

казывает ему в месте среди величайших поэтов, хотя и хвалит его не скупясь. Арнольд был так строг, что относился к юмору с легким недоверием, и, думаю, он не согласился бы признать, что высокая серьезность присутствует в смехе Рабле так же, как и в желании Мильтона «оправдать деяния Бога в глазах смертных». Но я понимаю его позицию, и она применима не только к поэзии. Возможно, потому, что этой высокой серьезности нет в романах Диккенса, они, несмотря на свои высокие достоинства, и оставляют нас не вполне удовлетворенными. Когда мы читаем их теперь, на фоне французских и русских романов, а может быть и Джорж Элиот, нас немного смущает их наивность. По сравнению с ними, романы Диккенса написаны для детей. Но нам, конечно, следует помнить, что мы читаем не те романы, которые он писал; мы изменились, и они менялись вместе с нами. Мы не в силах вызвать в себе те чувства, с какими читали их его современники — горяченькими, прямо с печатного станка. В этой связи хочу процитировать пассаж из книги Юны Поп-Хеннесси: «Миссис Генри Сидонс, соседка и друг лорда Джеффри, однажды заглянула к нему в библиотеку и увидела, что он сидит, уронив голову на стол. Он поднял голову, глаза его были полны слез. Она попросила прощения и сказала: «Я понятия не имела, что вы получили плохие вести или у вас другое горе, а то бы не вошла. Кто-нибудь умер?» — «Вот именно,— отвечал лорд Джеффри,— я болван, что так распустился, но не мог удержаться. Вас огорчит, что умерла маленькая Нелл, маленькая Нелл нашего Боза». Джеффри был шотландский судья, один из основателей «Эдинбургского обозрения», строгий и язвительный критик.

О себе скажу, что юмор Диккенса до сих пор бесконечно меня забавляет, а вот его пафос не трогает. Так и хочется сказать, что у него были сильные чувства, но не было сердца. Впрочем, спешу это оговорить. У него было щедрое сердце, страстное сострадание к беднякам и угнетенным, и он, как мы знаем, неизменно и с практическими результатами интересовался социальными реформами. Но сердце это было актерское, а этим я хочу сказать, что чувство, которое он хотел описать, он мог испытывать, как актер, играющий трагическую роль, может испытать чувство, которое изображает. И тут я вспоминаю, что мне рассказала много лет назад одна актриса, игравшая когда-то в труппе Сары Бернар. Великая актриса играла Федру и во время одного из самых

волнующих своих монологов, когда она, казалось, теряла рассудок от горя, вдруг заметила, что какие-то люди, стоя за кулисой, громко разговаривают. Она шагнула в их сторону и, повернувшись спиной к публике, якобы чтобы скрыть искаженное горем лицо, прошипела то, что в переводе звучало бы примерно так: «Перестаньте брехать, чертовы сволочи», а потом обернулась с великолепным горестным жестом и довела свой монолог до его потрясающего конца. Трудно поверить, что она могла так благородно и трагически произнести слова роли, если бы не чувствовала их; но эмоция эта была профессиональная, было задето не сердце, а нервы, и самообладание ее не пострадало. Я не сомневаюсь, что Диккенс писал искренне, но искренность эта была актерская, и, может быть, именно поэтому, как бы он ни нагнетал мучения, мы чувствуем, что пафос не совсем подлинный, а поэтому он до нас уже не доходит.

Но мы не вправе спрашивать с автора больше того, что он может дать, и если у Диккенса не было той высокой серьезности, которой Арнольд требовал от величайших поэтов, у него было много другого. Он был очень большим писателем. С колоссальными дарованиями. «Дэвида Копперфилда» он считал лучшей из своих книг. Автор не всегда правильно оценивает свою работу, но в этом случае Диккенс, мне кажется, прав. Всем, надо полагать, известно, что в большой мере эта книга автобиографична. Но Диккенс писал не автобиографию, а роман, и хотя много материала он почерпнул из собственной жизни, использовал его лишь в той мере, в какой это служило его цели. А в остальном полагался на свое живое воображение. Он никогда особенно много не читал, литературные разговоры были ему скучны, и знакомство с литературой, которое пришло к нему позже в жизни, мало изменило те очень сильные впечатления, какие он получил от произведений, прочитанных в детстве, в Чатеме. Самое сильное влияние тогда оказал на него Смолетт; фигуры, которые Смолетт показывает читателю, не столько крупнее, чем в натуральную величину, сколько ярче раскрашены. Это — не характеры, а «нравы».

Видеть людей таким образом было вполне в духе Диккенса, в его темпераменте. Мистера Микобера он списал с отца. Джон Диккенс был краснобай и нечист на руку, но не дурак и отнюдь не пустое место. Был трудолюбив, добр и ласков. Что из него сделал Диккенс, мы знаем. Если Фальстаф — самый великий комический ха-

рактер в литературе, мистер Микобер занимает следующее по порядку место. Диккенса осуждали — по-моему, несправедливо — за то, что он сделал Микобера всеми почитаемым судьей в Австралии, а некоторые критики считали, что он должен был до конца остаться беспечным транжиром. Австралия была тогда не густо населенной страной. У мистера Микобера была внушительная внешность, было кое-какое образование и умение зажечь собеседника. Так почему бы ему, в такой обстановке и с такими данными, не достигнуть официального признания? Но Диккенс мастерски создавал не только комические характеры. Великолепно изображен лощеный лакей Стирфорса; есть в нем что-то загадочное, зловещее, от чего мурашки бегут по спине. Урия Хип напоминает то, что в старину называли дешевой мелодрамой, но при этом он остается мощной, пугающей фигурой и изображен мастерски. Да что и говорить, в «Дэвиде Копперфилде» полно характеров, поразительно разнообразных, живых и самобытных. Никогда не существовало таких людей, как Микобер, Пегготи и Баркис, Бетси Тротвуд и мистер Дик, Урия Хип и его матушка: все это — фантастические порождения бьющего через край воображения Диккенса, но в них столько силы, они такие цельные, что, пока читаешь, не верить в них невозможно. Пусть они нереальны, зато уж очень живые. Как правило, Диккенс, создавая характеры, преувеличивал черты, особенности, слабости своих прототипов и каждому вкладывал в уста фразу или несколько фраз, которые запоминались читателю, как нечто от него неотъемлемое. Он никогда не показывал характер в развитии: каким характер был в начале, таким он оставался и до конца. (Есть среди его книг два или три исключения, но изменения в характерах весьма неубедительны, они введены, чтобы привести к счастливому концу.) Опасность такой обрисовки характера состоит в том, что границы достоверности могут оказаться превзойденными, и тогда получается карикатура. Карикатура — это очень хорошо, когда автор знакомит нас с персонажем, над которым можно посмеяться, как мы смеемся над мистером Микобером, но когда от вас ждут сочувствия, она не годится. Женские характеры Диккенсу никогда особенно не удавались, если не были сведены к карикатуре, как миссис Микобер с ее «Я мистера Микобера никогда не покину», или Бетси Тротвуд. Дора, списанная с первой любви Диккенса, Марии Биднелл, слишком глу-

па и инфантильна. Агнес, списанная с Мэри и Джорджи Хогарт, слишком хороша и разумна. Обе скучны до предела. Малютка Эмили, сдается мне, не удалась, Диккенс явно хотел возбудить в нас жалость к ней, а она получила только то, чего добивалась. Ее мечтою было стать «настоящей леди», и, видимо, в надежде, что Стирфорс на ней женится, она сбежала с ним. Любовница из нее получилась в высшей степени огорчительная — унылая, слезливая, жалеющая себя, и неудивительно, что она ему надоела. Самый непонятный женский персонаж в «Дэвиде Копперфилде» — это Роза Дартл. Я подозреваю, что в плане у Диккенса было использовать ее гораздо шире, и если он этого не сделал, то лишь потому, что побоялся оскорбить чувства своих читателей. Я могу только предположить, что в прошлом Стирфорс был ее любовником, и она ненавидела его, потому что он ее бросил, и одновременно продолжала любить ревнивой, голодной, мстительной любовью. У Диккенса получился персонаж, с каким прекрасно справился бы Бальзак. Из главных героев в «Дэвиде Копперфилде» только Стирфорс звучит естественно. Диккенс замечательно передал читателю впечатление от обаяния Стирфорса, его изящества и элегантности, его дружелюбия и умения ладить со всевозможными людьми, его веселости, его храбрости, его эгоизма и бессовестности, беспечности и бессердечия. Он написал портрет человека, которого почти все мы знаем, который приносит радость всюду, где бы ни появился, а после себя оставляет катастрофу. У Диккенса он плохо кончил. Филдинг, мне думается, был бы снисходительнее: вспомним, что миссис Гонора говорила о Томе Джонсе: «А когда девчонки сами кидаются, так молодцов за это бранить? Они делают то, что естество велит». В наши дни писатель стоит перед необходимостью делать описываемые им события не только вероятными, но и неизбежными. Диккенса такие соображения не стесняли. Что Стирфорс, возвращаясь из Португалии морем в Англию, где он не был несколько лет, попадает в крушение и тонет в виду Ярмута, как раз когда Дэвид Копперфилд поехал туда навестить старых друзей,— допустить такое совпадение явно означало переоценить легковерие читателя. Если Стирфорсу необходимо было умереть, чтобы выполнить викторианское требование, что порок должен быть наказан,— Диккенс, право же, мог для этого придумать что-нибудь более правдоподобное.

## VI

Для английской литературы было большим несчастьем, что Китс умер слишком рано, а Вордсворт слишком поздно; и почти столь же серьезным несчастьем было, что как раз в то время, когда величайшие романисты нашей страны достигли вершины своих дарований, принцип периодических выпусков поощрял, во вред их произведениям, тенденцию к растянутости, многословию и отступлениям, к которой по природе своей тяготели почти все английские прозаики. Писатели-викторианцы были рабочими людьми, живущими на свои заработки. Им приходилось подписывать контракты, что ими будет сдано материала на 18, 20 или 24 выпуска, и так располагать этот материал, чтобы, дочитав каждый выпуск, читателю захотелось купить следующий. Основные линии своего повествования автор несомненно держал в памяти, но, как мы знаем, с него обычно хватало того, чтобы было заготовлено еще два или три. Дальнейшее они писали по ходу дела, надеясь, что воображение даст им достаточно материала для заполнения нужного числа страниц, и мы знаем, с их же слов, что порой воображение их подводило, и они выкручивались, как могли, когда писать им, в сущности, было не о чем. Бывало, что сюжет оказывался исчерпан, когда оставалось написать еще два или три номера, и тогда они всеми правдами и неправдами отодвигали окончание книги. Понятно, что романы их получались бесформенными и тягучими, их просто толкали на отступления и многословие.

«Дэвид Копперфилд» написан от первого лица. Этот метод хорошо послужил автору, потому что фабула часто была сложная и интерес читателя переключался на персонажей и эпизоды, не имеющие отношения к главной сюжетной линии. В «Дэвиде Копперфилде» есть только одно крупное отступление такого рода, а именно — рассказ доктора Стронга о его отношениях с женой, с тещей и с кузеном жены. Дэвида этот рассказ не касается, и сам по себе он скучен. Я подозреваю, что автор использовал его, чтобы в двух случаях заполнить промежутки времени, с которыми не знал что делать: первый, те годы, которые Дэвид провел в школе в Кентербери, и второй — между разочарованием Дэвида в Доре и ее смертью.

Не избежал Диккенс и опасности, подстерегающей автора полубиографического романа, в котором сам он —

главное действующее лицо. Дэвида Копперфилда его злобный отчим в возрасте десяти лет отправил работать, так же с Чарльзом Диккенсом поступил его родной отец, и он страдал от унижения, что пришлось общаться со сверстниками, которых он не считал себе равными, точно так же как Диккенс, в отрывке из автобиографии, которую он передал Форстеру, убеждал себя, что страдал жестоко. Диккенс приложил все усилия, чтобы вызвать у читателя сочувствие к своему герою, и в самом деле, во время знаменитого побега Дэвида в Дувр, под защиту к своей бабушке Бетси Тротвуд, — прелестный, забавнейший персонаж — он жульничает без зазрения совести. Бесчисленные читатели считают этот рассказ необыкновенно волнующим. У меня нервы покрепче. Меня удивляет, что мальчик был таким простофилей — каждому, кого встречал по дороге, давал себя обирать и обманывать. Как-никак, он несколько месяцев провел на фабрике, днем и ночью бродил один по Лондону; легко предположить, что другие мальчики на фабрике, хоть и не подходили под его социальный эталон, кое-чему его обучили; он пожил у Микоберов, и бегал отдавать в заклад их имущество, и навещал их в Маршалси. Если он в самом деле был тем умненьким мальчиком, каким описан, то даже в таком нежном возрасте мог уже приобрести кое-какое знание жизни и достаточно сообразительности, чтобы постоять за себя. Но до грусти неумелым Дэвид Копперфилд показал себя не только в детстве. Он пасует перед любой трудностью. Его нерешительность в отношениях с Дорой, полное отсутствие здравого смысла в подходе к самым обычным проблемам семейной жизни почти нестерпимы, а тупость такова, что он не догадывается, что Агнес его любит. Я не могу убедить себя, что к концу он стал таким удачливым писателем, как нам о нем рассказали. Если он и писал романы, то они напоминали больше романы миссис Генри Вуд, нежели Чарльза Диккенса. Очень странно, что автор совсем не уделил ему собственной энергии, живости и буйного веселья. Дэвид был стройный и красивый, и обаяние у него было, иначе он не пользовался бы симпатией почти всех, с кем сталкивала его жизнь; он был честный, добрый, старательный, но умом не блистал. Он так и остается наименее интересным персонажем книги и нигде не предстает в таком невыигрышном свете, как в чудовищной сцене между Эмили и Розой Дартл на каком-то чердаке в Сохо, очевидцем которой Дэвид оказывается, но по ка-

кой-то более чем легковесной причине не решается положить ей конец. Эта сцена – хороший пример того, как роман, написанный от первого лица, может привести к тому, что рассказчик окажется в положении фальшивом и недостойном литературного героя. Будь эта сцена написана от третьего лица, с точки зрения всеведающего автора, она могла бы оказаться и мелодраматичной, и отталкивающей, но в нее, хоть и с трудом, можно было бы поверить. Но разумеется, удовольствие, которое получаешь, читая Диккенса, возникает не от уверенности, что жизнь, тогда и теперь, хоть на каплю похожа на то, что Диккенс описывает. Это говорится не в укор ему. У литературы, как в царстве небесном, много обителей, и автор волен пригласить вас посетить любую. Все они имеют право на существование, нужно только приспособиться к обстановке, в которую попадаете. Нельзя читать в одинаковых очках «Золотую чашу» и «Бубу с Монпарнаса». «Дэвид Копперфилд» – это фантазия, когда веселая, когда трогательная, на тему о жизни, составленная из воспоминаний и исполнения желаний человеком с живым воображением и теплыми чувствами. Читать ее следует в таком же настроении, что и «Как вам это понравится». И развлекательность ее почти так же пленительна.

## ФЛОБЕР И «MADAME BOVARY»

*(Из сборника «Десять романов и их создатели», 1954)*

### I

Я убежден, что особенности книг писателя напрямую связаны с особенностями его характера, нам далеко не бесполезно знать все существенное о его личной жизни; в случае же с Флобером, как вскоре станет ясно, эти знания важны вдвойне. Он был необыкновенным человеком. Ни один из известных нам авторов не отдавался литературному творчеству с такой яростью и таким усердием. Конечно, профессиональная деятельность стоит на первом месте в жизни большинства писателей, но при этом она вовсе не исключает других интересов, дающих возможность отдохнуть, обогащающих опыт, восстанавливающих силы. Однако для Флобера цель жизни заключалась не в том, чтобы жить, а в том, чтобы писать: редкий схимник так безоглядно жертвует плотскими радостями во имя любви к Господу, как Флобер пожертвовал полнотой и разнообразием жизни ради своей страсти к творчеству. Он был одновременно и романтиком и реалистом. Как я уже отмечал, рассказывая о Бальзаке, в основе романтизма лежит ненависть к действительности, жгучая необходимость бежать от нее. Подобно остальным романтикам, Флобер искал убежище в экзотическом и отдаленном, на Востоке или в глубокой старине, и тем не менее, при всей ненависти к действительности, при всем отвращении к подлости, пошлости и тупо-

сти буржуазии, действительность неодолимо привораживала его. Так уж он был устроен: его влекло к себе то, что он не выносил. Людская глупость казалась ему тошнотворно очаровательной, и он получал болезненное наслаждение, выставляя ее напоказ во всей гнусности. Она не давала ему покоя, превратилась в навязчивую идею, в нечто вроде нарыва, который и чесать больно и удержаться нет сил. Реалист в нем изучал человеческую природу, словно кучу отбросов, но не с целью высмотреть там что-нибудь стоящее, а чтобы показать всему свету ее глубинную низость.

## II

Родился Гюстав Флобер в 1821 году в Руане. Его отец был главным врачом больницы и жил при ней с женой и детьми. Семья была счастливая, очень уважаемая и богатая. Воспитывался Флобер, как и любой ребенок его круга: посещал школу, заводил друзей, мало работал, много читал. Его отличала экспансивность, богатое воображение и, подобно множеству других подростков, мучило ощущение внутреннего одиночества, которое впечатлительные люди обычно проносят через всю жизнь. «Я пошел в школу, когда мне стукнуло десять,— писал он,— и очень скоро почувствовал сильнейшую антипатию ко всему человеческому роду». Это не просто поза, Флобер тут несомненно искренен. Он и на самом деле стал пессимистом уже с юности. Правда и то, что романтизм в те времена находился в полном расцвете, а пессимизм вошел в моду: один из его школьных приятелей застрелился, другой повесился на галстуке. И все же не совсем понятно, отчего Флоберу, у которого был гостеприимный дом, заботливые и терпеливые родители, обожающая его сестра и любящие друзья, жизнь вдруг показалась непереносимой, а ближние стали ненавистными. Он был рослый и, по всей видимости, здоровый юноша.

В пятнадцать лет он влюбился. На лето вся их семья отправилась в Трувиль, тогда еще скромный приморский поселок с одной-единственной гостиницей, и там они застали Мориса Шлезенжера, музыкального издателя и немного авантюриста, отдыхавшего с женой и ребенком. Видимо, стоит привести здесь портрет его жены, который Флобер набросает позже: «Высокая брюнетка со стройной, соблазнительной фигурой, великолепные во-

лосы пышными прядями ниспадают на плечи, нос греческий, глаза под высокими, чудесно изогнутыми бровями жгуче поблескивают, кожа золотистая, теплая, а на смугловатой, пурпуровой шее просвечивают голубые жилки. Добавьте еще темный пушок над верхней губой, придающий лицу мужское, энергическое выражение, и даже роскошные блондинки рядом с ней покажутся блеклыми. Говорила она медленно, мягко, с музыкальными модуляциями». В некотором смущении я перевел французское «pourpre» как «пурпуровый», что звучит, надо сказать, не особенно аппетитно, но таков перевод, и остается лишь предположить, что слово это Флобер взял как синоним «ослепительности».

Двадцатилетняя Элиза Шлезенжер нянчила в то время грудного ребенка. Флобер был застенчив, и у него не хватило бы духу даже заговорить с ней, не окажись ее муж веселым, приветливым и очень дружелюбным человеком. Он брал юношу с собой на верховые прогулки, а однажды все трое вышли в море под парусом. Флобер и Элиза сидели плечо к плечу, его рука касалась ее платья, она что-то говорила тихим, приятным голосом, но он был в таком смятении, что не запомнил ни слова. Лето кончилось, Шлезенжеры уехали из Трувиля, вернулась в Руан и семья Флобера, и он снова начал ходить в школу. Так Флобер встретил свою единственную настоящую любовь в жизни. Два года спустя он вернулся в Трувиль, но узнал, что Элиза уже уехала. Ему было теперь семнадцать лет. Он решил, что раньше не умел любить, поскольку слишком нервничал, но сейчас его страсть стала по-мужски сильной, а отсутствие Элизы ее только подхлестывало. Вернувшись домой, он снова взялся за заброшенную рукопись «Les Memoires d'un Fou»[1] и рассказал в повести о лете, когда полюбил Элизу Шлезенжер.

В девятнадцать лет он сдал школьные экзамены на право поступать в высшее учебное заведение, и в награду отец отправил его с неким доктором Клоке в путешествие по Пиренеям и Корсике. Флобер к этому времени стал совсем взрослым. Хотя в нем не было и метра восьмидесяти — рост по нашим понятиям не такой уж большой,— современники (да и он сам) считали его гигантом: французы тогда были ниже, чем сейчас, и среди них он явно выделялся. Это был стройный молодой человек

[1] «Мемуары безумца» (*фр.*).

с тонкой талией и широкими плечами; его черные ресницы прикрывали огромные зеленые глаза, а длинные светлые волосы доходили до плеч. Сорок лет спустя одна женщина, которая знала его в молодости, сказала, что он был прекрасен, словно греческий бог. На обратном пути с Корсики путешественники остановились в Марселе, и как-то утром, после купания, Флобер увидел на лавочке во дворе гостиницы молодую женщину. Они познакомились и разговорились. Ее звали Элали Фуко, она дожидалась корабля во Французскую Гвиану, где служил ее муж. Ночь они провели в ласках, таких же прекрасных, по его словам, как заход солнца на заснеженной равнине. Потом он уехал из Марселя и больше никогда ее не видел. Однако встреча оставила в его душе неизгладимый след.

Вскоре Флобер отправился в Париж изучать право, но не потому, что ему хотелось стать юристом — просто надо было получить какую-то профессию. Он там смертно скучал, скучал над учебниками, скучал от всего уклада университетской жизни и презирал своих соучеников за бездарность, позерство и буржуазные вкусы. В Париже он написал повесть «Novembre»[1], где рассказал о приключении с Элали Фуко. Однако у героини повести были высоко поднятые дугой брови, темный пушок над губой и роскошная шея, как у Элизы. Кстати, зайдя как-то в контору Мориса Шлезенжера, Флобер возобновил старое знакомство и был приглашен на обед. Элиза показалась ему не менее очаровательной, чем прежде. Когда они виделись в последний раз, Флобер был всего лишь угловатым подростком, теперь же стал мужчиной — страстным, красивым, сильным. Он снова близко сошелся с этой семьей, регулярно у них обедал, и они вместе совершали недалекие путешествия. Застенчивость, как и раньше, долго мешала ему признаться в любви. Когда же он наконец объяснился, Элиза не рассердилась, чего он в глубине души опасался, но дала понять, что больше, чем на дружбу, ему рассчитывать нечего. Судьба у нее была довольно любопытная. В 1836 году, в пору их первого знакомства, Флобер, да и все остальные, считали ее женой Шлезенжера, однако в законном браке она состояла с неким Эмилем Жюдэа, который из-за мошенничества попал в серьезную финансовую переделку и был спасен от суда Шлезенжером, предложившим ему доста-

[1] «Ноябрь» (*фр.*).

точно денег, но на условии, что тот оставит жену и уедет из Франции. Жюдэа дал согласие, и Элиза стала жить со Шлезенжером, а поскольку разводы во Франции были тогда запрещены, пожениться они смогли лишь после смерти Жюдэа в 1840 году. Говорили, что, несмотря на его отъезд и смерть, Элиза продолжала любить этого пройдоху; ко всему прочему, ответить на страсть Флобера ей, скорее всего, мешала признательность второму мужу, человеку, давшему ей крышу над головой и ставшему отцом ее ребенка. Но поклонник был настойчив, пылок, его юношеская преданность трогала ее, Шлезенжер же постоянно ей изменял, и в конце концов она согласилась на свидание с Флобером в его квартире; он ждал ее с лихорадочным нетерпением, но она не пришла. Такова эта история, которую биографы подтверждают эпизодами из «L'Education Sentimentale»[1]. Звучит она вполне достоверно и вряд ли искажает реальные факты. Точно известно лишь одно – любовницей Флобера Элиза так никогда и не стала.

В 1844 году произошло событие, которое очень изменило всю его жизнь и, как я надеюсь доказать позже, сильно повлияло на творчество. Однажды они с братом возвращались темной ночью в Руан с земельного участка, принадлежавшего их матери. Брат был на девять лет старше и пошел по стопам отца, став врачом. Внезапно, без всяких видимых причин, Флобера «подхватило стремительным потоком пламени, и он, как подкошенный, рухнул на дно двуколки». Придя в себя, он увидел, что весь залит кровью; брат втащил его в ближайший дом и сделал кровопускание. Когда они приехали домой, отец еще раз пустил ему кровь, напичкал валерианкой и запретил табак, вино и мясо. Какое-то время сильные припадки повторялись. Много дней расстроенные нервы Флобера были в невероятном напряжении. Болезнь казалась таинственной, и доктора ее много, с разных точек зрения, обсуждали. Некоторые прямо заявляли, что это эпилепсия; так же, кстати, думали и друзья; племянница Флобера в своих воспоминаниях обходит эту проблему стороной; Рене Дюмениль, сам врач и автор замечательной работы о писателе, утверждает, что это была не просто эпилепсия, а «истерическая эпилепсия». Как там эту болезнь не назови, лечение все равно бы не изменилось: несколько лет подряд ему в огромных дозах скармлива-

[1] «Воспитание чувств» (*фр.*).

ли сульфат хинина, а позже — чуть ли не до конца жизни — бромистый калий.

Припадки, по-видимому, не явились для его семьи полной неожиданностью, Флобер, как утверждают, однажды рассказал Мопассану, что уже в двенадцать лет страдал слуховыми и зрительными галлюцинациями. Да и в дальнейшем его недаром отправили смотреть мир в сопровождении врача, а поскольку отец всегда рекомендовал в качестве лечения перемену мест, можно предположить, что здоровье сына вызывало у него тревогу. Люди при всем своем достатке провинциальные, вполне заурядные и скуповатые, Флоберы вряд ли послали бы отпрыска в путешествие, да еще с врачом, только потому, что он выдержал обычные для образованного француза экзамены. Нет, писатель с юности чувствовал, что не совсем похож на окружающих, и причиной его мрачного пессимизма как раз и могла быть таинственная, подтачивающая его нервную систему болезнь. Как бы там ни было, теперь он уже определенно знал, что подвержен ужасному недугу с непредсказуемыми приступами, и, следовательно, надо было менять образ жизни. Он решил, видимо, не без облегчения, бросить юриспруденцию и никогда не жениться.

В 1845 году умер его отец, а двумя-тремя месяцами позднее скончалась при родах единственная и обожаемая сестра Каролина. В детстве они были неразлучны, и до самого ее замужества он ни с кем так не любил проводить время.

Незадолго до смерти доктор Флобер купил «Круассе» — поместье на берегу Сены, где был хороший каменный дом двухсотлетней давности с террасой и павильон над рекой. Тут и поселилась вдова, Гюстав и маленькая дочь Каролины; старший брат Флобера, Ашиль, к тому времени уже женился и сменил отца на посту в руанской больнице. Круассе стало пристанищем Флобера до конца жизни. Писать он начал с ранних лет, а теперь, потеряв из-за недуга надежды на полноценную жизнь, задумал полностью посвятить себя литературе. На первом этаже ему устроили большой кабинет с видом на сад и реку. Он выработал себе строгий распорядок дня. Вставал около десяти, затем в одиннадцать перекусывал и до часу сидел на террасе или читал в павильоне. В час он садился за стол и до семи писал, после обеда, побродив по саду, снова усаживался писать и уже не вставал до глубокой ночи. Он почти ни с кем не виделся,

но время от времени приглашал к себе друзей, чтобы обсудить свою работу. Их было трое: Альфред Лепуатвен, друг их семьи, человек значительно старше Флобера, Максим дю Кан, с которым он познакомился в Париже, когда изучал право, и Луи Буйле, зарабатывающий себе скудное пропитание уроками латыни и французского в Руане. Все они интересовались литературой, а Буйле и сам писал стихи. Флобер, человек по природе сердечный, был предан друзьям, но относился к ним требовательно и ревниво. Когда Лепуатвен, мнением которого он очень дорожил, женился на мадемуазель Мопассан, Флобер просто рассвирепел. «На меня,— скажет он позже,— эта женитьба произвела такое же впечатление, какое известие о неприличном поведении кардинала производит на верующего». О Максиме дю Кане и Луи Буйле я в свое время еще расскажу.

После смерти Каролины Флобер снял гипсовые слепки с ее лица и рук и через пару месяцев поехал в Париж заказывать бюст известному скульптору Прадье. В его мастерской он познакомился с поэтессой Луизой Коле. Она принадлежала к той многочисленной когорте литераторов, которые считают, будто пробивная сила и связи заменяют талант. Будучи ко всему хорошенькой, Луиза смогла завоевать себе некоторое положение в литературных кругах. Она организовала salon, куда наведывались знаменитости, и звалась «Музой». Ее муж, Ипполит Коле, был преподавателем музыки, а любовник, Виктор Кузен, от которого она родила дочь,— философом и политиком. Она говорила, что ей тридцать лет, но явно преуменьшала свой возраст. Флоберу было тогда двадцать пять. На вторые сутки, после небольшого срыва, случившегося из-за нервного возбуждения, он стал ее любовником, но, само собой, не вытеснил с этой должности и философа, чья чисто платоническая, по словам Луизы, привязанность давно была всеми признана. Через три дня, оставив ее в слезах, он укатил в Круассе и в ту же ночь отправил первое из своих многочисленных любовных писем — самых странных, надо сказать, какие кто-либо когда-либо писал возлюбленным. Много лет спустя он заявит Эдмону Гонкуру, что любил Луизу Коле «безумно», но Флоберу всегда было свойственно преувеличивать, да и переписка не особенно подтверждает его слова. Я думаю, связь с такой известной дамой ему льстила, но он и так жил полной жизнью в своем воображении и, подобно другим мечтателям, тянулся

к женщине тем сильнее, чем дальше от него она находилась. И зачем-то сам говорил Луизе об этом. Она просила его перебраться в Париж, он объяснял, что не может бросить мать, чье сердце разбито смертью мужа и дочери. Тогда она умоляла его хотя бы почаще приезжать, но он отвечал, что на это нужны очень серьезные причины. «Неужели,— зло спрашивала она,— тебя стерегут, словно девицу на выданье?» Кстати, так оно на самом деле и было. После каждого приступа «таинственной» болезни Флобер долгое время чувствовал слабость, подавленность, и мать, естественно, за него волновалась. Она не разрешала сыну купаться в Сене, хотя он очень любил реку, не разрешала и кататься одному на лодке. Стоило ему по пустяковой нужде позвонить в колокольчик слуге, как она тут же неслась наверх — посмотреть, все ли в порядке. Он сказал Луизе, что мать, конечно же, не возражает против его недолгих отлучек, но ему самому очень не по душе ее расстраивать. Луиза несомненно понимала, что, люби он ее так же страстно, как она его, никакие преграды не могли бы ему помешать. Действительно, разве трудно ему было сочинить кучу всяких благовидных предлогов, оправдывающих его отъезды в Париж? Но если такой молодой человек, каким был Флобер, отказывался встретиться с любовницей чаще, то, скорее всего, лишь потому, что, принимая много успокоительных средств, он не испытывал особо сильных желаний.

«Это не любовь,— писала Луиза.— Во всяком случае, большой роли для тебя она не играет». Он ей отвечал: «Ты хочешь знать, люблю ли я тебя? Конечно, люблю, насколько умею. Но любовь стоит в моей жизни на втором месте». Флобер даже гордился своей искренностью и честностью, хотя на самом деле они больше смахивали на жестокость. Его бестактность может поразить кого угодно. Как-то раз он попросил Луизу узнать через ее приятеля, живущего во Французской Гвиане, о судьбе той самой Элали Фуко, с которой провел ночь в Марселе, и был искренне удивлен, когда она взялась за поручение без особого восторга. Он даже не брезговал рассказывать ей и о своих частых свиданиях с проститутками, к которым, по его собственным словам, питал большую слабость. Правда, мужчины ни о чем так не склонны врать, как о приключениях подобного рода, и, вероятно, Флобер просто хвастал. Но с Луизой все-таки он поступал крайне бесцеремонно. Однажды, уступая ее назойливым просьбам о свидании, он предложил ей

встретиться в Манте: выехав пораньше — она из Парижа, он из Руана,— они добрались бы туда к середине дня, провели бы пару часов в гостинице, и он бы еще успел к ночи домой. Ему было искренне невдомек, почему такое чудесное предложение привело ее в ярость. За два года, что длился роман, они встречались всего шесть раз, и, несомненно, она сама первая и разорвала его.

Тем временем Флобер усиленно трудился над драмой «La Tentation de St. Antoine»[1], которую задумал уже давно. Было решено, что после окончания работы они с Максимом дю Каном поедут на Ближний Восток. Мать против путешествия не возражала, поскольку и Ашиль и доктор Клоке, некогда сопровождавший Флобера на Корсику, уверяли ее, что пребывание в теплых краях окажет на его здоровье благотворное влияние. Когда произведение было дописано, он призвал дю Кана и Буйле в Круассе и читал им его подряд четыре дня — по четыре часа до обеда и по четыре после. Они условились, что свое мнение друзья выскажут лишь после того, как прослушают все до конца. В полночь четвертого дня, перевернув последнюю страницу, Флобер хлопнул кулаком по столу и спросил: «Ну?» — «Рукопись, по нашему мнению,— ответил один из них,— надо бросить в огонь и никогда о ней больше не вспоминать». Удар был сокрушительный. Они спорили долго, и Флобер в итоге согласился с приговором. Тогда Буйле посоветовал ему написать реалистический роман в духе Бальзака. Поскольку уже пробило восемь утра, друзья отправились спать. В тот же день они продолжили разговор, и именно тогда, как пишет Максим дю Кан в «Souvenirs Littérares»[2], Буйле и предложил сюжет, позже легший в основу «Madame Bovary». Однако в письмах из теплых краев, куда Флобер с дю Каном вскоре отправились, он упоминает какие угодно замыслы, но только не замысел «Госпожи Бовари», и поэтому можно с уверенностью сказать, что дю Кан ошибся. Друзья побывали в Египте, Палестине, Сирии и Греции и возвратились на родину в 1851 году. Флобер все еще не решил, за какой сюжет приняться, и именно тогда, по всей видимости, Буйле и рассказал ему историю Эжена Деламара. Деламар был interne[3] то

---

[1] «Искушения святого Антония» (*фр.*).

[2] «Литературные воспоминания» (*фр.*).

[3] Молодой врач, стажирующийся и часто живущий при больнице (*фр.*).

ли хирургом, то ли терапевтом в руанской больнице и еще имел практику в близлежащем городке. После смерти первой супруги, женщины значительно старше его, он сделал предложение хорошенькой дочери соседа-крестьянина. Она оказалась существом взбалмошным, с большими претензиями. Скучный муж ей вскоре надоел, и у нее завелись любовники. Затем, потратив крупную сумму на наряды, она по уши залезла в долги и в конце концов отравилась. Со временем покончил с собой и Деламар. Как ясно любому, Флобер мало что изменил в этой заурядной житейской истории.

Сразу же после приезда во Францию он увиделся с Луизой Коле. Во время его отсутствия жизнь не особенно ее баловала. Муж умер, Виктор Кузен перестал давать деньги, а написанную ею пьесу никто не хотел ставить. Она сообщила Флоберу, что будет в Руане проездом из Англии, они встретились, и переписка возобновилась. Потом он приехал в Париж и снова стал ее любовником. Понять его трудно. Луизе было уже за сорок, а блондинки, как известно, старятся рано, косметику же уважающие себя дамы в те времена не употребляли. Можно предположить, что Флобера трогали ее чувства — как-никак, она была единственной любившей его женщиной, а может быть, тут другое: человек он был в себе неуверенный, с ней же в те редкие ночи, что они проводили вместе, чувствовал себя достаточно спокойно. Ее письма были уничтожены, его — сохранились. По ним легко судить, что прежние уроки не пошли ей на пользу: она осталась такой же деспотичной, требовательной и надоедливой, а ее послания со временем стали даже язвительнее. Она продолжала настаивать, чтобы он переехал в Париж или разрешил ей поселиться в Круассе, он продолжал выискивать всевозможные отговорки. В основном его письма посвящены литературным делам, и только заканчиваются они не очень убедительными заверениями в любви; главный же их интерес — в замечаниях по поводу трудной работы над «Госпожой Бовари», захватившей Флобера в ту пору. Иногда Луиза присылала ему свои стихи. Он не скупился на резкую критику. Так что их связи грозил неизбежный конец, и Луиза по глупости сама его ускорила. Виктор Кузен, видимо ради их дочери, сделал ей предложение, и она не преминула сообщить Флоберу, что отказала, причем только из-за него. Она и в самом деле задумала выйти за Флобера и опрометчиво рассказала о решении своим друзьям.

Когда ее слова дошли до него, он испугался и после ряда безобразных сцен, не только пугавших, но и унижавших Флобера, заявил, что между ними все кончено. Несдававшаяся «Муза» вновь приехала в Круассе и закатила еще одну сцену. Ему пришлось выставить ее за дверь, да так грубо, что даже мать была возмущена. Но, несмотря на упорство, с каким прекрасный пол верит лишь тому, чему хочет верить, Луизе ничего не оставалось, как признать, что Флобер потерян для нее навсегда. В отместку она написала роман, говорят, слабенький, где выставила его в самом неприглядном свете.

## III

Теперь я должен вернуться немного назад. Когда друзья вернулись из путешествия по Востоку, Максим дю Кан обосновался в Париже, купил себе долю в «Revue de Paris»[1] и отправился в Круассе, чтобы уговорить Флобера и Буйле сочинять для него. После смерти своего знаменитого друга он опубликовал два солидных тома воспоминаний под заголовком «Souvenirs Littéraires». Все, кто бы ни писал о Флобере, использовали эти мемуары, но к их автору относились пренебрежительно, что, думается мне, несправедливо. В своей книге дю Кан говорит: «Писатели делятся на две группы: тех, для кого литература средство, и тех, для кого она цель. Я принадлежал и принадлежу к первой категории. Я никогда не требовал для себя ничего большего, чем право любить литературу и по мере сил способствовать ее развитию». Группа беллетристов, к которой Максим дю Кан себя причислял, обычно довольно многочисленна. Эти люди не лишены литературных склонностей, уважают изящную словесность, у них есть талант, вкус, знания и легкое перо, но чего им не хватает, так это творческого дара. В молодости они кропают вполне пристойные стихи и средние по качеству романы, а позже удовлетворяются тем, что дается им легче — рецензируют книги, редактируют литературные журналы, пишут предисловия к избранным сочинениям умерших мастеров, биографии знаменитых людей, эссе на литературные

[1] «Ревю де Пари» — основанный в 1829 году литературный журнал, в котором сотрудничали Бальзак, А. Дюма, Э. Сю, Флобер, Т. Готье и др.

темы, а к концу жизни, как в случае с дю Каном, оставляют воспоминания. Подобная деятельность, несомненно, приносит пользу, а поскольку слог у них зачастую вполне отточенный, то читается их продукция не без удовольствия. Поэтому я не вижу оснований презирать этих людей, подобно Флоберу, который со временем стал презирать дю Кана.

Раздавались обвинения, по-моему, явно несправедливые, что дю Кан, мол, завидовал Флоберу. Однако в воспоминаниях он сам пишет: «Я никогда не возносился столь высоко, чтобы соревноваться с Флобером; мне и в голову не приходило подвергать сомнению его превосходство». Честнее не скажешь! В молодые годы, когда Флобер еще изучал право, они были очень дружны, оба жили в Латинском квартале, обедали в одних и тех же дешевых ресторанах и без конца спорили о литературе в одних и тех же кафе. Позже, во время поездки на Ближний Восток, они вместе страдали от морской болезни в Средиземном море, вместе пьянствовали в Каире, а при возможности и блудили вместе. Флобер был нелегкий человек — раздражительный, властный, не терпевший возражений. Но дю Кан все-таки искренне его любил, считал большим писателем, но и знал слишком близко, чтобы не замечать недостатков — человеку не свойственно относиться к другу юности с тем благоговением, с каким к нему позже относятся фанатичные поклонники. За что бедняге и попадало нещадно.

Дю Кан считал, что Флобер зря схоронил себя в Круассе, и в один из своих визитов туда принялся подбивать друга на переезд — ведь, встречаясь с людьми, участвуя в культурной жизни столицы и обмениваясь идеями с собратьями по перу, тот сможет расширить свой кругозор. По сути, не такая уж плохая мысль. Конечно же, писателю необходимо жить среди того материала, который нужен ему для творчества. Он не имеет права ждать, пока опыт сам придет к нему. Флобер же вел совершенно отшельническую жизнь и о мире знал мало. Мать, Элиза Шлезенжер да «Муза» — вот, фактически, единственные женщины, близким знакомством с которыми он мог похвастать. Но он был вспыльчив, заносчив и вмешательства в свои дела не терпел. Дю Кан тем не менее продолжал мутить воду — в письме из Парижа он опрометчиво заметил, что если Флобер останется затворником, то дождется размягчения мозгов. Флобер от этого замечания просто взбесился и навсегда

запомнил его. Ничего худшего дю Кан, действительно, и захоти, не смог бы придумать, поскольку Флобер и сам боялся, что его эпилептические припадки добром не кончатся. Так, в одном из писем к Луизе он выразил опасение, что года через четыре чего доброго еще превратится в идиота. Дю Кану же он сердито ответил, что именно такая жизнь и устраивает его как нельзя лучше, а что до несчастных писак из литературных кругов Парижа, то они достойны лишь презрения. Последовал разрыв, и хотя позже контакты между ними возобновились, прежней сердечности им уже недоставало. Дю Кан был человеком энергичным, деятельным и откровенно признавал, что хочет пробиться в литературу. Но уже сами эти амбиции казались Флоберу отвратительными. «Дю Кан потерян для нас», — писал он друзьям, и в течение трех-четырех лет отзывался о нем только с пренебрежением. Его произведения Флобер находил беспомощными, стиль ужасным, а заимствования у других авторов позорными. Тем не менее он обрадовался, когда дю Кан напечатал в «Ревю де Пари» поэму Буйле в три тысячи строк из римской истории, и не стал возражать против публикования там по частям «Госпожи Бовари», когда работа над книгой была завершена.

Луи Буйле остался единственным близким другом писателя. Сейчас не вызывает сомнений, что Флобер ошибочно считал его великим поэтом. Он безоговорочно доверял его вкусу и, конечно же, был ему многим обязан. Без Буйле «Госпожа Бовари» скорее всего никогда не увидела бы света и, уж во всяком случае, не получилась бы такой, какой стала. Именно Буйле после долгих уговоров убедил Флобера написать сначала сокращенное изложение романа (с текстом можно ознакомиться в прекрасном исследовании Фрэнсиса Стигмюллера [1] «Флобер и «Госпожа Бовари»), и именно Буйле увидел, сколько возможностей таилось в этих заготовках. Итак, в 1851 году тридцатилетний Флобер наконец принялся за работу. Самые значительные из его ранних произведений, за исключением «La Tentation de St. Antoine», выглядят предельно личными — он попросту беллетризировал свои любовные переживания. Теперь же его целью сделалась объективность. Он решил говорить правду бесстрастно

[1] Стигмюллер Фрэнсис (1906—1975) — американский литератор, автор книг «Бен Джонсон» (1928), «Флобер и «Госпожа Бовари» (1946) и др.

и непредубежденно, решил излагать факты и описывать героев без всякого комментария, никого не осуждая и не восхваляя: не подавать, скажем, виду, если один из них ему симпатичен, другой возмущает своей глупостью, а третий — подлостью. Здесь он в целом преуспел, но поэтому-то многие читатели и нашли роман холодноватым. В его выверенной, упорно проводимой отчужденности недостает сердечной теплоты. Может быть, это наш читательский недостаток, но, мне кажется, утешительно сознавать, что автор разделяет с тобой те чувства, которые сам же и вызвал.

Однако добиться полной беспристрастности ни Флоберу, ни какому-либо другому романисту не по силам, потому что она, эта беспристрастность, попросту невозможна. Прекрасно, когда персонажи книги как бы говорят сами за себя, а их поступки логично вытекают из их характеров; если же писатель от своего имени рассказывает об обаянии героини или подлости злодея, если он морализирует, растекается в излишних отступлениях, короче говоря, если он сам становится персонажем своего произведения, то ему довольно легко нам наскучить. С другой стороны, он лишь использует тут особую манеру повествования, которую любили многие замечательные романисты, — а то, что она сейчас не в моде, вовсе не значит, будто она плоха вообще. И все же писатель, который избегает подобной манеры, все равно раскроет себя в книге — раскроет не на поверхности, а самим выбором темы, героев, подходом к их описанию. Флобер смотрел на мир с мрачным негодованием. Он был нетерпим. Не мог смириться с человеческой глупостью. Все буржуазное, заурядное, мещанское выводило его из себя. Он не знал жалости. Ему было неведомо сострадание. Большую часть взрослой жизни его мучил недуг, Флобер был им подавлен, унижен. Его нервы были постоянно расстроены и напряжены. И вот этот, как я уже сказал, романтик и одновременно реалист засел за пошлую историю Эммы Бовари с такой яростью, словно сам хотел извозиться в грязи, мстя жизни за то, что она посмеялась над его тягой к идеалу. На пятистах страницах романа мы знакомимся со множеством персонажей и, если забыть про доктора Лоривьера, фигуры вполне эпизодической, не находим в них ни одного достоинства. Все они вульгарны, скупы, глупы и подлы. Пусть многие представители рода человеческого действительно такие, но не все же; трудно представить, чтобы в городке не на-

шлось одного, а то и двух-трех умных, добрых, порядочных людей. Нет, Флоберу не удалось скрыть себя в своем романе.

Его цель была в том, чтобы, взяв группу совершенно тривиальных героев, вовлечь ее в такие события, которые неизбежно обусловливались бы их природой и условиями существования. Однако он прекрасно понимал, что подобные герои могут показаться читателю пресными, а события вызовут лишь скуку. Несколько позже я расскажу, каким образом он собирался разрешить эту задачу. Прежде мне хочется разобраться, насколько он вообще преуспел в своих замыслах. Персонажи его романа выписаны с удивительным мастерством. Мы им сразу же верим, с первой же встречи видим в них живых людей, самостоятельно обитающих в привычном нам мире. Мы воспринимаем их, как воспринимаем реального водопроводчика, бакалейщика, врача, даже забываем, что это персонажи романа. Омэ, к примеру, не менее забавен, чем мистер Микобер из «Дэвида Копперфилда» Диккенса, и так же популярен у французов, как мистер Микобер популярен у англичан, но верим мы больше именно Омэ, потому что он куда естественнее. Однако про саму Эмму Бовари уже никак не скажешь, что это обычная фермерская дочка. Конечно, в ней есть нечто, свойственное любой женщине, любому человеку. Все мы тешим смешные и нелепые мечты, в которых видим себя богатыми, красивыми, удачливыми, предстаем героями и героинями романтических приключений; и все-таки в большинстве своем мы достаточно благоразумны, трусливы и ленивы, чтобы позволить мечтам серьезно влиять на наше поведение. Эмма же необычна хотя бы тем, что пытается воплотить в жизнь свои фантазии, необычна она и своей редкостной красотой. Как известно, после выхода романа в свет, его автора и издателя привлекли к суду по обвинению в безнравственности. Я пролистал речи прокурора и защиты на процессе. Прокурор привел несколько отрывков из романа и стал утверждать, что это порнография; однако постельные сцены у Флобера так сдержанны по сравнению с теми, к которым нас приучили современные писатели, что нам остается лишь улыбнуться; кстати, совсем не верится, будто они могли кого-то шокировать даже в те времена (1875 год). В ответ защита стала доказывать, что подобные сцены в романе необходимы, а с нравственностью дело обстоит благополучно, поскольку Эмма Бовари за

прелюбодеяние наказана. Судьи посчитали вторую точку зрения резонной и обвиняемых оправдали. Тем не менее нам ясно, что героиня плохо кончила вовсе не из-за нарушения супружеской верности, чего требовала тогдашняя мораль, а из-за больших долгов, которые ей было нечем отдать. Будь же она скаредной (пресловутая черта нормандских крестьян), то могла бы спокойно менять любовников одного за другим.

Читатели встретили блистательный роман Флобера с восторгом, и он тут же стал бестселлером, но критика отнеслась к нему если не с враждебностью, то с равнодушием. Как ни странно, более значительным произведением искусства она сочла вышедший приблизительно в то же время роман некоего Эрнеста Фейдо «Фанни» [1], и только сильное впечатление, которое «Госпожа Бовари» произвела на читателей, и ее воздействие на следующее поколение писателей заставило критиков в конце концов отнестись к книге серьезно.

«Госпожу Бовари» скорее можно назвать романом о неудаче, чем истинной трагедией. Разница тут, по-моему, вот в чем: печальные события в романе о неудаче — дело случая, тогда как в трагедии они вызваны, обусловлены самими характерами героев. Эмме не повезло, что с ее-то внешностью и обаянием она вышла замуж за нудного дурака. Ей не повезло, что она родила дочь, а не сына, который мог бы утешить ее за все разочарования в браке. Ей не повезло, что ее первый любовник, Родольф Буланже, оказался эгоистичным, грубым и ненадежным, а второй — низким, слабым и трусливым. Ей не повезло, что деревенский священник, к которому она обратилась в минуту отчаяния за поддержкой и духовным руководством, был черствым болваном. Ей не повезло, что при угрозе судебного преследования за долги, когда она униженно попросила денег у Родольфа, у того их не оказалось под рукой. И хотя в романе утверждается, будто Родольф хотел ее выручить, ему — такое уж невезение — просто не пришло в голову взять их у своего адвоката под залог. Конечно же, Флобер был вынужден окончить свою историю смертью Эммы, но причины, которыми он эту смерть мотивирует, явно подрывают наше доверие.

---

[1] Фейдо Эрнест (1821—1873) — французский писатель и драматург, автор сенсационных романов, самым знаменитым из которых был его первый роман «Фанни» (1858).

Некоторые критики видят недостаток произведения в том, что оно начинается с отрочества и первой женитьбы Шарля Бовари, а кончается его деградацией и смертью, хотя главная героиня тут — Эмма. Я думаю, что Флобер просто хотел создать оправу для своей истории и вставить ее, словно картину, в раму. По всей вероятности, он полагал, что придаст тогда роману законченность и цельность, необходимые любому произведению искусства. Но если такая «оправа» действительно входила в его намерения, то он, надо сказать, несколько поторопился с концом, да и выписал его не очень убедительно. На протяжении всей книги Шарль Бовари показан человеком слабым и легко управляемым. Однако после смерти жены, говорит Флобер, он полностью изменился. В эту схему трудно поверить. Как бы Шарль ни был сломлен, он не мог сразу стать вздорным, своенравным и упрямым. Непонятно к тому же, почему такой добросовестный врач вдруг полностью забросил своих пациентов, тем более что очень нуждался в деньгах — надо было оплатить долги Эммы и обеспечить дочь. Нет, коренные перемены в Бовари требуют куда более подробных объяснений. Да и смерть этого дюжего человека в расцвете сил можно объяснить лишь тем, что после четырех с полóвиной лет выматывающего труда Флоберу хотелось побыстрее прикончить саму книгу. А поскольку нам недвусмысленно сообщают, что воспоминания Бовари о жене со временем стали менее четкими и — менее болезненными, поневоле задаешься вопросом — а почему бы Флоберу не рассказать, как мать героя женит его в третий раз, как женила в первый. Такой ход привнес бы в историю Эммы еще одну нотку бессмысленности и прозвучал бы в унисон с жесткой иронией автора.

Художественное произведение — это цепь эпизодов, организованных таким образом, чтобы выявить героев в действии и одновременно увлечь читающую публику. Но оно не является копией реальной жизни. Диалоги, к примеру, нельзя вставить в роман в том виде, в каком вы их действительно слышите — они должны пройти соответствующую обработку и, уже очищенные от всего лишнего, четко выражать главную мысль. Точно так же, соответственно замыслам автора и его задаче — не наскучить читателю, деформируются в романе и все события. Ненужные происшествия писатель опускает, сцены, разделенные в реальности временем, он сближает, повторов

же старается избегать – но ведь жизнь, надо заметить, полна бесконечных перепевов. Нет, роман никогда полностью не свободен от неправдоподобия, а к самым частым из условностей публика настолько привыкла, что даже их не замечает. Итак, романист не может дать буквальную копию жизни, он лишь рисует картину, но, если он реалист, эта картина будет жизнеподобной, а если читатели ему поверили, то, значит, он добился успеха.

В целом «Госпожа Бовари» производит впечатление трепетного жизнеподобия, и не только потому, что потрясающе реальны ее герои – Флобер с удивительной точностью использует в книге и деталь. Так, первые четыре года замужества Эмма проводит в Тосте, небольшом поселке, где ей очень скучно. Чтобы не нарушить равновесие в книге, об этом периоде ее жизни надо было рассказать в том же ритме и с той же подробной детализацией, как и о всех остальных. И хотя создать атмосферу скуки и не наскучить публике – задача трудная, вы читаете этот долгий пассаж с интересом. А дело в том, что, развертывая череду совершенно банальных происшествий, Флобер быстро меняет картины, и вам поэтому не скучно; одновременно все, что Эмма делает, видит и переживает, настолько незначительно и обыденно, что у вас возникает яркое представление о том, как она скучает. В книге есть и шаблонно-застывшее описание – это описание Йонвиля, городка, куда семья Бовари переехала после Тоста, но такое встречается один-единственный раз. В остальных случаях городские и сельские пейзажи, кстати всегда мастерские, вплетены в повествование и только усиливают интерес. Флобер раскрывает своих героев в действии, мы узнаем о их внешности, жизни, окружении постепенно, словно в движении, как, собственно, это и происходит в реальной жизни.

## IV

Задумывая книгу о пошлых людях, Флобер, как уже говорилось, сознавал, что рискует сделать ее скучной. А он мечтал об истинном произведении искусства и чувствовал, что только с помощью прекрасного стиля сможет преодолеть трудности, вызванные одиозностью темы и убогостью персонажей. Я, признаюсь, не уверен, существуют ли на свете врожденные стилисты, но, если и существуют, Флобер явно не входил в их число – говорят,

его ранние произведения, опубликованные посмертно, многословны, напыщенны и цветисты. Да и по письмам, утверждают исследователи, не заметно, чтобы он ощущал изящество и своеобразие родного языка. Мне кажется, в последнем случае они не правы. Свои письма по большей части Флобер писал ночью, после целого дня утомительного труда, и отправлял их по адресам без исправлений. В них немало орфографических и грамматических ошибок, жаргона, временами есть грубоватость, но много и точных, ритмичных зарисовок, которые хоть сейчас вставляй в текст «Госпожи Бовари». Некоторые же отрывки, особенно писанные в состоянии ярости, столь непосредственны и язвительны, что даже незначительные исправления могут их только испортить. Вы так и слышите его голос в этих быстрых, резких, бойких фразах. Но творить книгу в подобной манере ему не хотелось. Он был предубежден против разговорного стиля и не понимал его преимуществ. За образец он решил взять Лабрюйера и Монтескье. Его привлекал стройный, выверенный, стремительный и разнообразный слог, ритмичный и музыкальный, как поэзия, но сохраняющий при этом все достоинства прозы. Он был уверен, что существуют не два, а только один способ выражения замысла, а слова, он считал, должны обтягивать мысль плотно, словно перчатка руку. «Когда я замечаю в предложении ассонанс или повтор,— говорил он,— я знаю, что в чем-то сфальшивил». (В качестве примеров ассонанса — созвучия гласных звуков при несовпадении согласных — словари дают: парень — камень, сердили — седины, грусть — озарюсь.) Флоберу представилось, что от ассонанса следует избавиться, даже если на это уйдет неделя труда. Не позволял он себе употреблять и одно слово дважды на странице. И, кстати, вряд ли поступал разумно: если в каждом случае слово стоит точно на своем месте, то ни синоним, ни перифраз уже не улучшат его выразительности. Флоберу приходилось следить, чтобы чувство ритма, свойственное ему, как и любому другому писателю, не завладело им (как оно завладело Джорджем Муром[1] в его последних произведениях), и с неимоверными усилиями он разнообразил ритм. Для сочетаний слов и звуков, которые передавали бы ощущение спешки или медлительности, томности или нервного на-

[1] Мур Джордж (1852—1933) — англо-ирландский писатель, автор романов, рассказов, драм.

пряжения, короче, любого нужного ему состояния, требовалась вся его изобретательность.

Садясь за работу, Флобер сначала начерно набрасывал то, что хотел написать, а уж потом вычеркивал, переделывал и шлифовал, пока не добивался необходимого эффекта. Потрудившись таким образом, он выходил на террасу и начинал громко читать сделанные фразы — и если они не звучали, значит, по его мнению, что-то там не заладилось. Тогда он снова усаживался за них. Стараясь обогатить свою прозу, говорил Теофиль Готье, Флобер придает слишком большое значение кадансу и гармонии. Это особенно режет слух, когда он еще начинает выкрикивать предложения своим гулким голосом. Но предложение, добавляет Готье, пишется вовсе не для того, чтобы его орать, а чтобы читать про себя. Готье, несомненно, издевался над привередливостью Флобера: «Бедняга, понимаете ли, страдает от угрызений совести. Как, вы не знаете, что отравляет его жизнь? В «Госпоже Бовари» пришлось оставить рядом два существительных в родительном падеже: une consonne de fleurs d'oranger[1]. Несчастный весь измаялся, но, как ни старался, сделать ничего не смог». Фраза, действительно, не особенно благозвучна; нам, англичанам, повезло, что грамматика нашего языка легко позволяет избегать подобных конструкций.

По воскресеньям в Круассе приезжал Луи Буйле. Флобер читал ему сделанное за неделю, а Буйле высказывал свое мнение. Писатель спорил, бесился, но друг не уступал, и в конце концов приходилось принимать правку, на которой тот настаивал: Флобер вымарывал лишние эпизоды и неподходящие метафоры, исправлял плохие фразы. Не удивительно, что роман двигался вперед со скоростью черепахи. В одном из писем Флобер сообщал: «Весь понедельник и вторник ушли на две строчки». Это, конечно, не значит, что он написал за два дня всего две строки; нет, их могло быть и три сотни, но доволен он остался всего двумя. Творчество выматывало его. Альфонс Доде относил эту усталость за счет брома, который Флобер из-за болезни постоянно принимал. Если Доде прав, то бромом, возможно, объясняются и те явные усилия, которые Флобер прилагал, чтобы привести в порядок и изложить на бумаге сумятицу своих мыслей. Мы знаем, как тяжко ему далась известная сцена Земле-

[1] Венок из цветов апельсинового дерева *(фр.)*.

дельческого съезда, когда Эмма и Родольф сидят у окна мэрии, а советник префектуры произносит речь. О том, чего он добивался, Флобер рассказал в письме к Луизе Коле: «Мне нужно было совместить в одном куске текста реплики пяти-шести персонажей (они болтают), обрывки разговоров еще нескольких человек (их слышно), атмосферу места, где происходят события, и при этом ярко, наглядно описать людей и предметы и поместить в центре мужчину и женщину, у которых (по сходству вкусов) зарождается тяга друг к другу». Задача не кажется мне чрезмерно трудной, и Флобер, надо признать, решил ее с удивительным мастерством, но эпизод в двадцать семь страниц отнял у него все-таки целых два месяца. Бальзак написал бы его — по-своему, конечно, но ничуть не хуже — быстрее чем за неделю. На великих романистов, скажем, Бальзака, Диккенса или Толстого, снисходило обычно то, что мы называем вдохновением. В «Госпоже Бовари» вы его почувствуете не часто — чуточку тут, немножко там. В основном же Флоберу приходилось полагаться на свое усердие, советы Буйле и острую наблюдательность. Я вовсе не хочу умалять достоинств «Госпожи Бовари», но все же удивительно, что такая великая книга была создана не свободным полетом буйной фантазии, как «Отец Горио» или «Дэвид Копперфилд», а почти одним голым расчетом.

Представляется резонным вопрос: а удалось ли Флоберу в результате всех усилий достичь того стилистического совершенства, о котором он мечтал? Однако иностранцу, даже если он достаточно хорошо знает язык, судить о стиле не с руки: изящество, музыкальность, тонкая игра слов, выразительность и ритм вряд ли ему будут доступны. Поэтому стоит прислушаться к мнению земляков писателя. После смерти Флобера одно поколение французов превозносило его стиль, но в наше время восторги поутихли. Современным французским писателям недостает в его прозе естественности. Я уже говорил, что Флобера охватывал ужас перед новомодным правилом: «писать, как говоришь». Конечно же, «писать, как говоришь» не менее опасно, чем говорить, как пишешь, однако письменная речь приобретает живость и энергичность только тогда, когда крепко опирается на современный автору разговорный язык. Флобер был провинциалом, и его проза тяготела к провинциализмам, оскорбляющим слух пуристов. Иностранец, я думаю, их не заметит, разве кто-то покажет ему эти провинциализмы; не уви-

дит он и грамматических ошибок, которыми Флобер, бывало, грешил, как грешит любой писатель. Мало кому из англичан, даже легко и с удовольствием читающих по-французски, удастся найти грамматическую ошибку в следующем пассаже: «Ni moi reprit vivement M. Homais, quoiqu'il lui faudra suifre les autres au risque de passer pour un jésuite»[1]. А уж о том, чтобы исправить ее, и говорить нечего.

Английский язык тяготеет к образности, французскому свойственна риторичность, что, кстати, обусловливает явные различия между нашими народами. В основе флоберовского стиля как раз лежит риторика. Часто, даже слишком часто, он, скажем, использует триады — предложения из трех членов, расположенных, как правило, по нарастанию или ослаблению значения. С помощью триад легко достигается ритмическая симметрия, и их любят пускать в ход ораторы. Возьмем пример из Берка: «Ему необходимо считаться с их волей, уважать их мнение, уделять их делам внимание». Опасность подобных конструкций в том, что, если прибегать к ним сплошь и рядом, как прибегал Флобер, текст становится монотонным. В одном из писем Флобер жаловался: «Меня, словно вши, сжирают сравнения; я трачу массу времени, чтобы давить их, но предложения так ими и кишат». Критики давно подметили, что в его письмах сравнения звучат невымученно, естественно, а в «Госпоже Бовари» они слишком обдуманны и сбалансированны. Вот хороший пример — мать Шарля приехала в гости к сыну и невестке: «Elle observait le bonheur de son fils, aves un silence triste, comme quelqu'un de ruiné qui regarde, a travers les carreaux, des gens attables dans son ancienne maison»[2].

Написано прекрасно, но сравнение само по себе столь необычно, что отвлекает ваше внимание от настроения отрывка, тогда как цель сравнения в том и состоит, чтобы подкреплять его силу и значимость.

Лучшие современные писатели Франции, насколько я заметил, намеренно избегают риторики. Они пытаются

[1] «— Я тоже! — живо подхватил г-н Омэ. — Но ведь ему надо будет приноравливаться к товарищам, не то он рискует прослыть ханжой» *(фр.)*. Флобер Г. Собр. соч. в 5-ти томах, т. I. М., Правда, 1956, с. 130. Пер. А. Ромма.

[2] «...И она в горестном молчании наблюдала счастье сына, как разорившийся богач заглядывает с улицы в окна некогда принадлежавшего ему дома и замечает за столом чужих людей» *(фр.)*. Флобер Г. Собр. соч. в 5-ти томах, т. I. М., Правда, 1956, с. 70. Пер. А. Ромма.

писать просто и естественно, не употребляют эффектные триады и воздерживаются от сравнений, словно это действительно те самые насекомые, о которых говорил Флобер. Поэтому, я думаю, они и не склонны восхвалять стиль Флобера, во всяком случае, когда разговор идет о «Госпоже Бовари»; «Bouvard et Pécuchet»[1], где Флобер отказался от всех украшений, им ближе; по этой причине тяжелому слогу его лучших романов они предпочитают легкое, живое дыхание писем. Но дело тут скорее в моде, и нам лучше не судить о стилистических достоинствах флоберовской прозы. Слог может быть суровым, как у Свифта, цветистым, как у Джереми Тейлора, высокопарным, как у Э. Берка; каждый по-своему хорош, и наши предпочтения зависят от личных вкусов.

## V

После «Госпожи Бовари» Флобер написал «Salambó»[2], книгу, по общему мнению, довольно неудачную, и взялся за еще один вариант «L'Education Sentimentale», где рассказывал о своей любви к Элизе Шлезенжер. Многие французские литераторы считают роман шедевром, но он, по-моему, путанный и читается тяжело. Его герой, Фредерик Моро,— это частью портрет самого Флобера, каким писатель видел себя, а частью портрет Максима дю Кана, каким он видел своего друга, но люди эти были слишком непохожи друг на друга, чтобы в результате получился удачный сплав. Герой вышел неубедительным и совершенно неинтересным. Тем не менее начало романа превосходно, а ближе к концу в нем есть редкая по силе сцена, где мадам Арну (Элиза Шлезенжер) и Фредерик (Флобер) расстаются. Наконец, уже в третий раз, он переделал «La Tentation de St. Antoine». Хотя он утверждал, что замыслов ему хватит до конца жизни, они так и остались туманными прожектами. Как ни странно, но, кроме «Госпожи Бовари», сюжет которой он получил в готовом виде, все его романы строились на идеях, осенивших его еще в юности. Состарился Флобер рано. К тридцати годам он уже был лысым и пузатым. Максим дю Кан, по-видимому, прав, когда утверждает, что нервные срывы и успокоительные лекарства, которые он принимал от них, ослабили его творческие возможности.

[1] «Бувар и Пекюше» *(фр.)*.
[2] «Саламбо» *(фр.)*.

Время шло, его племянница Каролина вышла замуж. Они остались с матерью одни. Затем умерла мать. Несколько лет он снимал квартиру в Париже, но жил там почти так же уединенно, как и в Круассе. Друзей у Флобера было мало, разве что приятели из литературных кругов, которые раз или два в месяц собирались за обедом у известного ресторатора Маньи. Флобер был провинциалом, и, по словам Эдмона Гонкура, чем дольше жил в столице, тем провинциальнее становился. В ресторане он требовал отдельный кабинет, поскольку не выносил шума, близости людей и не чувствовал себя уютно, пока не снимал фрак и башмаки. В 1870 году, после поражения страны во франко-прусской войне, у мужа Каролины начались финансовые затруднения, и чтобы спасти его от банкротства, Флобер отдал ему все, что имел. Кроме старого дома почти ничего не осталось. Из-за треволнений снова возобновились припадки, которые на несколько лет затихли, и когда он где-нибудь обедал, Ги де Мопассану приходилось на всякий случай провожать его домой. Гонкур рассказывает о раздражительности, едкости, вспыльчивости и беспричинной обидчивости Флобера, но, как он добавляет в другом месте дневника: «...если ты не покушаешься на его приоритет и не боишься простудиться из-за всегда открытых окон, с ним очень приятно. Веселится он несколько тяжеловато, а смеется заразительно, как ребенок, и пленяет сердечной нежностью». Тут Гонкур явно воздает Флоберу по справедливости. Дю Кан писал: «Этот импульсивный и властный великан, взрывающийся при малейшем возражении, был самым почтительным, нежным и заботливым сыном, о котором только может мечтать мать». По очаровательным письмам к Каролине легко судить, на какую нежность Флобер был способен.

Его последние годы прошли тоскливо. Жил он в основном в Круассе. Вел сидячий образ жизни. Слишком много курил. Слишком много ел и пил. Денег не хватало. Друзья выхлопотали для него синекуру на три тысячи франков в год, и он принял их предложение, хотя и чувствовал себя глубоко униженным. Правда, до денег он так и не дожил.

Финальной публикацией Флобера стал сборник из трех повестей, куда вошло редкостное по мастерству «Un coeur Simple»[1]. Затем, желая еще раз поиздеваться над

[1] «Простая душа» *(фр.)*.

человеческой глупостью, он засел за «Бувара и Пекюше», и чтобы собрать необходимый материал, с обычной своей добросовестностью прочел полторы сотни книг. Роман должен был состоять из двух томов, и первый из них он почти окончил. Восьмого мая 1880 года служанка в одиннадцать часов принесла ему в кабинет завтрак. Ее хозяин лежал на кушетке и бормотал что-то нечленораздельное. Она сбегала за доктором, но тот ничего не смог сделать. Меньше чем через час Гюстава Флобера не стало.

За всю свою жизнь он искренне, преданно и бескорыстно любил лишь одну женщину – Элизу Шлезенжер. Как-то вечером, за обедом «у Маньи», где присутствовали Теофиль Готье, Ипполит Тэн и Эдмон Гонкур, Флобер сделал любопытное заявление. Он сказал, что никогда по-настоящему не обладал женщиной и остался девственником, а все его любовницы были не более, чем «подстилки», так и не заменившие ему женщины его мечты. Надо добавить, что биржевые авантюры Мориса Шлезенжера окончились крахом, и он переехал с женой и детьми в Баден. В 1871 году он умер. Через тридцать пять лет после их встречи Флобер написал Элизе первое любовное послание. Вместо обычного обращения «Мадам» он начал письмо так: «Моя первая, моя единственная любовь!» Элиза приехала в Круассе. Годы обоих сильно изменили. Флобер был теперь толстым, огромным, с красным, в пятнах лицом и длинными усами. Его лысину прикрывала черная шапочка. Элиза стала костлявой, поседела, и кожа ее утратила все свои нежные краски. В чудесной сцене последнего свидания между мадам Арну и Фредериком Моро из «L'Education Sentimentale», вероятнее всего, достоверно описана именно эта встреча. Флобер и Элиза виделись еще раз или два и, насколько известно, больше не встречались.

Через год после смерти писателя Максим дю Кан отдыхал летом в Бадене и как-то во время охоты оказался у психиатрической лечебницы в Илленау. Ворота ее были открыты, и пациентки женского отделения под присмотром санитаров выходили на ежедневную прогулку. Они шли парами. Одна из женщин с ним поздоровалась. Это была Элиза Шлезенжер, которую Флобер так долго и так тщетно любил.

# О ДОСТОЕВСКОМ

*(Из сборника «Десять романов и их создатели», 1954)*

Между писателем как человеком и писателем как творцом часто существует разлад, и ни у кого, по-моему, он не был более явным, чем у Достоевского. Вероятно, это удел всякой творческой личности, но, поскольку писатель работает со словом, несоответствие его поведения и проповедуемых идей резче бросается в глаза. Сравните прекраснодушный идеализм Шелли, его любовь к свободе, к справедливости с холодным эгоизмом и равнодушием к боли, причиняемой другим. И я не сомневаюсь, что многие композиторы и художники были столь же эгоистичны и бессердечны, но их великолепные мелодии и картины очаровывают нас, заставляя прощать неблаговидные поступки. Видимо, дар к творчеству, вполне естественный в детстве и юности, становится болезнью, если не исчезает у человека в зрелые годы, и эта болезнь может развиваться лишь за счет нормальных человеческих качеств и на почве всевозможных пороков — самые сладкие дыни, как известно, вырастают на голом навозе.

Достоевский был не только тщеславным, раздражительным и безвольным эгоистом, каким его описывают биографы. Ведь не кто иной, как он, дал жизнь Алеше — пожалуй, самому обаятельному и доброму герою всей мировой литературы. И именно он создал святого старца

Зосиму. Алеша, кстати, задуман как центральная фигура «Братьев Карамазовых», о чем с достаточной ясностью говорит первое предложение романа: «Алексей Федорович Карамазов был третьим сыном помещика нашего уезда Федора Павловича Карамазова, столь известного в свое время (да и теперь еще у нас припоминаемого) по трагической и темной кончине своей, приключившейся ровно тринадцать лет назад и о которой сообщу в своем месте». Достоевский слишком опытный писатель, чтобы ни с того ни с сего выделять в начале именно этот персонаж. Однако в книге — в том виде, в каком мы ее получили,— Алеша по сравнению со своими братьями Дмитрием и Иваном играет лишь второстепенную роль. Он появляется и исчезает из повествования, почти не оказывая влияния на других. Собственная же его активная деятельность связана только с горсткой школьников и, высвечивая его трогательную доброту и любовь к людям, совсем не определяет развитие сюжета.

Дело в том, что «Братья Карамазовы», насчитывающие в переводе миссис Гарнет восемьсот тридцать восемь страниц,— это лишь часть замысленного Достоевским произведения. В последующих томах писатель намеревался разработать образ Алеши, подвергнуть героя всевозможным испытаниям и через страшные грехи и страдания привести к «спасению». Но смерть помешала ему довести замысел до конца, и книга так и осталась незаконченной. Тем не менее «Братья Карамазовы» — одна из самых выдающихся книг всех времен и народов, занимающая первое место в той небольшой кучке романов, которые стоят несколько особняком от остальных замечательных творений и где ее ближайшими соседями являются «Грозовой перевал» и «Моби Дик». И это очень «густое» произведение: я вряд ли оказал бы Достоевскому добрую услугу, если бы попытался охватить книгу полностью. Он обдумывал ее долго и, несмотря на денежные затруднения, работал над ней куда тщательнее, чем над любым другим романом, кроме разве что первого. Писатель вложил в нее все свои мучительные сомнения, свою потребность верить в то, что отвергал его разум, все свои яростные поиски смысла жизни. Лучше я скажу, чего читателю не стоит ожидать, поскольку никто не вправе требовать от автора того, что он не мог или не хотел дать. Во-первых, «Братья Карамазовы» не реалистическое произведение. Достоевский не отличался особой наблюдательностью, да и не стремился к правдо-

подобию. Поэтому поведение его персонажей трудно судить по стандартным меркам обычной жизни. Их поступки до безумия нелепы, а мотивы поступков явно нелогичны. Олицетворяя различные страсти, гордыню, чувственность, ненависть, они мало похожи на характеры, которые вы тут же распознаете, стоит вам взяться за романы Джейн Остен или Флобера. У тех герои списывались с жизни, а затем благодаря авторскому мастерству и таланту становились значительнее, чем в жизни. У Достоевского же это сгустки растерзанного и болезненного субъективного сознания. Но, совсем не жизнеподобные, его герои тем не менее трепетно живы.

Надо еще отметить, что роман страдает от многословия, греха, который Достоевский и раньше знал за собой, но от которого никогда не мог избавиться. Даже по переводу можно заметить неряшливость его письма. Великий писатель, Достоевский был посредственным стилистом. Ну а юмор у него просто кондовый: так, г-жа Хохлакова — комическая «отдушина» этой книги — просто скучна. Недостаточно индивидуализированы и все три молодые женщины. Lise, Катерина Ивановна и Грушенька одинаково истеричны, злы, вспыльчивы, Стремясь властвовать и измываться над мужчинами, которых они любят, героини в то же время жаждут им покориться и терпеть от них муки. Нет, их не объяснишь! Достоевский был человек чувственный и не избегал женщин, но, по-моему, он их не понимал.

Мужчины вылеплены добротнее. Об Алеше я уже несколько слов сказал; прекрасно написаны в романе и сумасбродный шут старик Карамазов, и его внебрачный сын Смердяков — непревзойденное воплощение злого начала. Однако у старого греховодника есть и два других сына; Дмитрия снисходительный человек определил бы как худшего врага самому себе — вульгарному и хвастливому задире, пьянице и моту, ему совершенно все равно, какими способами добывать деньги на свои развлечения, кстати, наивные и жалкие, как у школьника. Чего стоит один его нелепый кутеж с Грушенькой! Когда же Дмитрий начинает лепетать о чести, то выглядит просто отвратительно. В романе он, в общем-то, становится главным героем, что является, по-моему, недостатком — судьба такого никчемного человека мало кого заинтересует. А вот женщины, как это часто случается, Дмитрия любят, но в чем состоит его привлекательность, Достоевский так и не показал. И все-таки одна его эскапада

кажется мне знаменательной: украденные деньги Дмитрий везет Грушеньке, которую страстно любит, чтобы она смогла выйти замуж за когда-то соблазнившего ее человека. Это напоминает эпизод из жизни самого писателя: когда-то он пытался одолжить деньги и выдать Марию Исаеву, с которой был помолвлен, замуж за ее любовника — «благородного и симпатичного» учителя. Таким образом, Достоевский наделяет Дмитрия, жестокого эгоцентрика, каким был сам, и своим собственным мазохизмом. Не является ли мазохизм главным способом самоутверждения в его мире?

До сих пор я лишь критиковал роман, и читатель вправе спросить, почему я называю его одним из величайших произведений мировой литературы, если в нем столько недостатков. Что же, во-первых, от «Братьев Карамазовых» невозможно оторваться. Достоевский был не только великим писателем, но и — что не всегда совпадает — очень искусным романистом, умеющим талантливо драматизировать любую ситуацию. Здесь имеет смысл рассказать, какими методами он настраивал читателя на особую, острую восприимчивость. Он собирал, например, героев вместе и заставлял их обсуждать что-нибудь до непонятности бредовое, а затем постепенно все объяснял с мастерством Эмиля Габорио, распутывающего в своих детективных романах таинственные преступления. Нескончаемые разговоры в «Братьях Карамазовых» вызывают захватывающий интерес, который Достоевский остроумным приемом еще и подстегивает: действующие лица произносят свои реплики с необъяснимым волнением — начинают дрожать, меняться в лице, зеленеть. Поэтому самые обычные слова получают какую-то таинственную многозначительность, и, в конце концов, все это так взвинчивает читателя, что он совершенно готов к потрясению, когда случается нечто действительно серьезное.

Но все вышеизложенное — дело техники, величие же «Братьев Карамазовых» коренится в значительности их проблематики. Многие исследователи говорили, что роман посвящен поискам Бога, а я бы сказал, что основной здесь стала тема зла. Вот мы и подошли к Ивану, второму сыну старика Карамазова — наиболее интересному и наименее приятному из героев романа. Уже высказывалась идея, что именно Иван выражает сокровенные мысли и убеждения Достоевского. Так оно, видимо, и есть. Проблему зла писатель поднимает в пятой и шестой кни-

гах, а их он считал наиглавнейшими в романе. Из этих двух книг, а именно «Pro i Contra» и «Русский инок», первая значительно сильнее. В ней Иван и рассуждает о зле, которое представляется человеческому уму несовместимым с существованием всемогущего и всеблагого господа. В качестве примера Иван приводит ничем не заслуженные страдания детей. Вполне понятно, если взрослые должны страдать за свои грехи, то муки «неповинных деток» возмущают и сердце, и разум. Кстати, Ивану безразлично, Бог ли создал человека или человек Бога: он готов верить в существование высшей силы, но принять жестокость созданного Богом мира не может. Ему кажется, что безвинные не должны терпеть муки за грехи виновных, а если они все-таки терпят, то Бог либо зол, либо его вообще не существует. Тут я и остановлюсь, пока читатель сам займется «Pro i Contra». Надо только добавить, что Достоевский никогда еще не писал с такой мощью. Но затем сам испугался того, что написал. Доказательства были явно убедительными, а вывод противоречил его вере, а именно: вселенная, несмотря на все зло и муки, все-таки прекрасна, поскольку является Божьим творением. Если любить все живое в мире, то любовь эта искупит страдания и каждый разделит общую вину. Страдание за грехи других станет тогда моральным долгом истинного христианина. Вот во что Достоевский хотел веровать. Но, написав «Pro i Contra», тут же поспешил дать что-то вроде опровержения. И никто лучше его самого не понимал, что получилось оно неудачным — скучным и неубедительным.

Так что проблема зла все еще ждет решения, а на предъявленные Иваном Карамазовым обвинения ответа пока нет.

Бальзак и Диккенс дали жизнь целой толпе персонажей. Их восхищало многообразие человеческих типов, а неповторимость, отличительные черточки разных характеров лишь разжигали воображение. Неважно, плохие или хорошие, глупые или умные, люди представали перед ними самоценными существами, давая отличный материал для работы. Достоевского же, как я подозреваю, волновал только он сам, а ближние — лишь постольку, поскольку они затрагивали его личные интересы. Он был, в некотором роде, одной из тех натур, кому прекрасные вещи дороги лишь тогда, когда они им принадлежат.

В своем творчестве он довольствовался очень ограниченным числом персонажей, постоянно переходящих из романа в роман. Князь Мышкин из «Идиота» отличается от Алеши Карамазова разве что своей эпилепсией; Ставрогин из «Бесов» похож на Свидригайлова из «Преступления и наказания», только он чуть посложнее, а Иван из «Братьев Карамазовых» — это несколько более яркая копия Раскольникова. И все они — порождения мучимого сознания самого Достоевского, его уродливой и болезненной фантазии. Еще меньше разнообразия вы обнаружите в женских характерах. Полина Александровна в «Игроке», Лизавета в «Бесах», Настасия Филипповна в «Идиоте», Катерина и Грушенька в «Братьях Карамазовых» — все это одна и та же женщина, списанная с Полины Сусловой... такая же истеричная, недоброжелательная и злобная, как и прототип.

Человек — всегда смесь недостатков и достоинств, зла и добра, эгоизма и бескорыстия, страхов и бесстрашия, предрассудков и страстей, которые увлекают его то в ту, то в иную сторону. Он состоит из таких противоречивых качеств, что удивительно, как они еще уживаются в одной душе, и не только уживаются, но и образуют гармонию. Однако в существах, созданных Достоевским, подобной сложности вам не найти. Они вылеплены лишь из желания властвовать и тяги к покорности, из любви, лишенной нежности, и злых умыслов, замешанных на ненависти. Им до странности не хватает обычных человеческих чувств и свойств. Над ними берут верх страсти, им чуждо самообладание и самоуважение. Их порочные, разрушительные инстинкты не сдерживаются ни образованием, ни жизненным опытом, ни порядочностью, которая может уберечь от бесчестья. Вот почему нормальному человеку их поступки кажутся сумасшедшими, а мотивы этих поступков необъяснимыми.

Западная Европа смотрит на их непостижимое поведение удивленными глазами, а если принимает его, то только как естественное поведение «этих русских». Но неужели русские таковы? Неужели они были такими во времена Достоевского? Тургенев и Толстой — его современники. Тургеневские персонажи, к примеру, вполне нормальные люди. И разве мало мы видели молодых англичан, похожих на веселого, сумасбродного, храброго и милого Николая Ростова? Попадались нам и добрые, непосредственные, красивые девушки, как его сестра Наташа; нетрудно отыскать в Англии и чудаков, вроде тол-

стого, глуповатого, благодушного и благородного Пьера Безухова. Достоевский утверждал, что его необычные персонажи реальнее, чем сама реальность. Не знаю, что он имел в виду. Ведь муравей так же реален, как, скажем, папа римский. Если же Достоевскому хотелось сказать, будто его персонажи обладают какими-то особыми моральными качествами, поднимающими их над общим человеческим уровнем, то он явно ошибался. Эти персонажи не понимают, что живопись, музыка и литература обладают ценностями, способными исправить порочные наклонности, утешать в беде и хоть немножко освобождать душу от бремени страстей человеческих. Они совсем некультурны, его герои, а их манеры просто отвратительны. Им доставляет явное удовольствие хамить друг другу, ранить друг друга и унижать. Варвара из «Идиота» плюет в лицо своему брату лишь потому, что не одобряет его предполагаемый брак. А когда г-жа Хохлакова в «Братьях Карамазовых» отказывается одолжить Дмитрию крупную сумму (и с какой стати она должна давать ему деньги?), он в злобе харкает прямо на ковер в той самой комнате, где она его принимает. Нет, все они просто невозможны. Но и удивительно интересны.

ИЗ СБОРНИКА
«ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ ПИСАТЕЛЯ»

Литература не дарила еще человечеству более обаятельного героя, чем Алеша Карамазов. Он несет радость не только персонажам, которые сталкиваются с ним на страницах романа, но и всем читателям. Он действует на вас, как яркое июньское утро, когда воздух насыщен запахом цветов, когда поют птицы, а лицо обдувает свежий соленый ветерок с моря. В компании с Алешей вы точно так же чувствуете, что жизнь прекрасна. Он наделен редчайшим и самым прекрасным в мире качеством — добротой, той бесхитростной, врожденной добротой, рядом с которой любые интеллектуальные способности кажутся несколько мелковатыми. Действительно, Алеша не очень умен, его деятельность, как правило, не приносит успеха, а временами он даже раздражает своей нерешительностью в жестокой жизненной борьбе. Нет, человеком действия его никак не назовешь, да и вообще это не человек — столько в нем святости! Но достоинства Алеши не в активности, а как раз в пассивности: кроткий, терпеливый, сострадательный, он ни-

когда никого из людей не осуждает, вероятнее всего, никого и не понимает, но зато бесконечно всех любит. Его сердце переполняет любовь – бескорыстная, животворная, по сравнению с которой амурные устремления выглядят отвратительно и даже материнские чувства кажутся суетными. Достоевский был недобрый человек, но на этот раз очень расщедрился, сделав своего героя красивым и внутренне и внешне. Алеша всегда весел, словно птичка божья, не знающая земных страданий и забот. От него исходит солнечный свет. Его чудесная улыбка стоит больше любого остроумия. Утешать встревоженные души – вот в чем его талант. И для всех страдальцев присутствие Алеши – все равно что нежная, прохладная рука любимого человека на пылающем в горячке лбу.

Достоевский чем-то напоминает Эль Греко, и если Эль Греко представляется нам более значительным художником, то лишь потому, что его время, вся окружающая его обстановка куда больше благоприятствовали расцвету той своеобразной гениальности, которая осеняла обоих. Оба владели даром видеть скрытое видимым. Обоих обуревали сильные чувства, яростные страсти. Оба явно побродили неизведанными тропами по далеким от каждодневного житейского опыта областям духа. Обоих терзало желание поведать о какой-то ужасной тайне, которую они постигли интуитивно, шестым чувством, и тщетно пытались выразить с помощью обычных пяти чувств. Оба мучительно старались припомнить некое видение, чрезвычайно важное для них, но оно, это видение, лишь мелькало где-то на задворках сознания и не давалось в руки. Персонажи, населяющие грандиозные полотна Достоевского, выписаны, как и у Эль Греко, крупнее, чем в натуральную величину, и они тоже выражают себя необычными и прекрасными жестами, какими-то знаками. Нам кажется, что эти знаки полны глубокого смысла, хотя его и невозможно уловить. Да, оба были гениями в великом искусстве – искусстве многозначного жеста. Леонардо да Винчи, а он кое-что смыслил в ремесле, утверждал, что это самый важный дар у портретиста.

# ИСКУССТВО РАССКАЗА

*(Из сборника «Точки зрения», 1958)*

## I

Как-то довольно давно ко мне обратился издатель новой большой энциклопедии с предложением дать в готовящийся том статью о рассказе. Я был польщен, но отказался. Как писатель, сам работающий в этом жанре, я опасался оказаться недостаточно беспристрастным. Ведь пишущий, естественно, считает, что пишет именно так, как надо, а то бы он стал писать иначе. Способов сочинять рассказы существует несколько, каждый автор выбирает себе такой, который соответствует его личным склонностям. Поэтому статью о рассказе лучше всего писать тому, кто сам никогда не пробовал себя в новеллистике. Ему ничто не помешает выступить в роли непредубежденного судьи. Взять, например, рассказы Генри Джеймса. Он писал много, и культурная публика, чьим мнением нельзя пренебрегать, очень высоко его ценит. Тот, кто лично знал Генри Джеймса, не может читать его рассказы равнодушно. В каждой написанной им строке звучит его живая интонация, и безропотно принимаешь извилистый стиль большинства его вещей, многословие и странные ужимки, потому что все это неотделимо от его обаятельной и самодовольной незабываемой личности. Но при всем том меня его рассказы совершенно не устраивают. Я им не верю. Кто представляет себе, как задыхается от дифтерии ребенок, никогда не поверит, что

мать сознательно даст ребенку умереть, чтобы только, выросши, он не прочитал книг отца. А ведь именно это происходит в рассказе под названием «Писатель из Бельтраффио». По-моему, Генри Джеймс не имел понятия, как ведут себя обыкновенные люди. У его персонажей нет пищеварительных и половых органов. Он написал несколько рассказов про писателей, но когда кто-то ему сказал, что писатели на самом деле вовсе не такие, он, говорят, ответил: «Тем хуже для них». По-видимому, он не считал себя реалистом. Не могу утверждать, но думаю, что «Госпожа Бовари» вызывала у него отвращение. Матисс как-то показывал одной даме свое полотно, изображавшее нагое женское тело. «Но женщина совсем не такая!» — воскликнула дама. «Мадам,— ответил он,— это не женщина, а картина». Точно так же, я думаю, скажи кто-нибудь Генри Джеймсу, что в его рассказах изображается не то, что происходит в реальной жизни, он бы, наверно, ответил: «Это не жизнь, а рассказ».

Свои взгляды по этому вопросу Генри Джеймс изложил в предисловии к сборнику собственных произведений, которое он назвал «Уроки мастера». Написано оно очень сложно, я вовсе не уверен, что все понял, хотя прочитал текст три раза. Смысл, если не ошибаюсь, сводится к следующему: сталкиваясь с «непреодолимой бессмысленностью и жестокостью жизни», писатель, естественно, ищет примеры «отважного неприятия, протеста или бегства от действительности» и, не находя их вокруг себя, вынужден сам создавать их из внутреннего материала своего сознания. Трудность тут, на мой взгляд, в том, что автору все же приходится наделять эти вымышленные существа кое-какими настоящими человеческими чертами, а они не вяжутся с теми, какие он приписал им по своему произволу, и в результате получается нечто неубедительное. Впрочем, это всего лишь мое впечатление, никто не обязан со мной соглашаться. Как-то у меня на Ривьере гостил Десмонд Мак-Карти, и мы много говорили с ним о сочинениях Генри Джеймса. В наши дни память у людей короткая, и будет нелишне напомнить, что Десмонд Мак-Карти был не только приятный собеседник, но и очень хороший литературный критик. Широко начитанный, он еще обладал, по сравнению со многими другими критиками, таким преимуществом, как богатый жизненный опыт. Его суждения (в своих пределах, разумеется,— он, например, не очень

разбирался в пластических искусствах и в музыке) были, как правило, здравы, ибо его эрудиция сочеталась с глубоким знанием жизни. Как-то вечером мы сидели с ним после обеда в гостиной, разговаривали, и я отважился заметить, что рассказы Генри Джеймса часто, при всей их вычурности, по существу банальны. Десмонд, страстный почитатель Джеймса, с этим решительно не согласился; и тогда я, чтобы поддразнить его, сочинил, не сходя с места, типичный, на мой взгляд, джеймсовский рассказ. Помнится, он выглядел примерно так:

«Полковник Блимп с супругой проживают в прекрасном доме на Лаундс-сквер. Зимой они были на Ривьере и там познакомились с богатыми американцами по имени... я задумался... по имени Бремертон Фишер. Фишеры их всячески развлекали, возили по разным интересным местам, в Ла Мортола, в Экс и Авиньон, всегда сами за все платили. Уезжая в Англию, Блимпы взяли со своих щедрых друзей слово, что те, когда будут в Лондоне, непременно дадут им знать. И вот утром миссис Блимп читает в «Морнинг пост», что приехали мистер и миссис Бремертон Фишер и остановились в отеле «Браунс». Элементарная порядочность требует, чтобы Блимпы как-то отплатили Фишерам за их радушие и щедрость. Они обсуждают, как им быть, и в это время приезжает на чашку чая один их знакомый. Это бывший американец по фамилии Говард, давно питающий платоническую любовь к миссис Блимп. Она, разумеется, и мысли не допускала о том, чтобы уступить ему, да он особенно и не набивался; их отношения оставались крайне трогательными. Говард был из тех американцев, которые, прожив в Англии двадцать лет, становятся больше англичанами, чем сами англичане. Он всех знает, всюду вхож. Миссис Блимп описывает ему ситуацию. Полковник думал, что надо устроить в честь приезжих званый обед. Но миссис Блимп сомневается. Бывает, она знала, подружишься за границей с прелестными людьми, а когда встречаешь их в Лондоне, они оказываются совсем не такими. Что, если они сведут Фишеров со своими великосветскими друзьями (а у Блимпов все друзья — из высшего света), а те найдут их невыносимо скучными? Ведь тогда бедные Фишеры будут чувствовать себя у них, как отверженные. Говард согласился с ее опасениями. Он знал по горькому опыту, что такого рода званые обеды обречены на полный провал. «Тогда, может, пригласить их к обеду

одних?» — предлагает полковник. Миссис Блимп не согласна: получится, будто они стыдятся Фишеров или просто не имеют светских знакомств. Полковник вносит предложение сводить их в театр, а потом накормить ужином в «Савойе». Но этого как-то кажется недостаточно. «Надо что-то сделать»,— говорит полковник Блимп. «Ну разумеется, надо»,— отвечает его супруга. Ее раздражает, что он вмешивается. Он наделен всеми достоинствами, каких можно ждать от полковника Гвардии, и медаль «За безупречную службу» получил не зря, однако в светских вопросах это совершеннейший профан. Миссис Блимп чувствует, что она и Говард должны решить это дело между собой; и на следующее утро, поскольку вопрос остался открытым, она звонит ему и приглашает зайти к ней в шесть часов, когда полковник будет у себя в клубе играть в бридж.

Он приехал и с тех пор стал приезжать каждый вечер. Проходила неделя за неделей, а он и миссис Блимп все обсуждали разные pro и contra. Рассматривали вопрос со всех точек и под всеми углами зрения. Перебирали и тщательно анализировали все тонкости. И кто бы мог подумать, что решение найдет полковник? Он как-то присутствовал при одной из их встреч, когда у них, доведенных уже почти до отчаяния, совсем опустились руки. И тут полковник сказал: «Почему бы не завезти им наши визитные карточки?» — «Превосходно!» — воскликнул Говард. Миссис Блимп так и ахнула от приятного изумления. И бросила на Говарда гордый взгляд. Она знала, что он считает полковника своего рода самодовольным ослом, который совершенно ее не достоин. Ее взгляд говорил: «Вот вам истинный англичанин! Пусть он не очень умен, пусть он скучноват, но в решающий момент на него можно с уверенностью положиться».

Миссис Блимп была не из тех женщин, которые колеблются, когда перед ними открыт правильный путь. Она звонит дворецкому и велит немедленно подать к подъезду коляску. Из уважения к Фишерам она надевает самое нарядное платье и новую шляпку. С коробкой визитных карточек в руке она подъезжает к отелю «Браунс» — и тут узнает, что Фишеры не далее как сегодня утром съехали и отправились в Ливерпуль, чтобы сесть на пароход и вернуться в Нью-Йорк».

Десмонд выслушал мою пародию с довольно кислым видом, а потом все-таки усмехнулся и сказал:

— Но вы забыли добавить, мой бедный Вилли, что у Генри Джеймса этот рассказ имел бы классическое величие собора Святого Павла, гулкую мрачность вокзала Сент-Пэнкрас и... роскошь и запустение Вубернского аббатства.

На том мы с ним оба расхохотались, я налил ему еще виски с содовой, и в свой срок мы, оба довольные собой, разошлись спать.

## II

Лет двадцать, если не больше, тому назад я написал для американских читателей довольно пространное предисловие к антологии рассказов XIX века, которую я составил. Спустя лет десять я повторил многое из того, что там написал, в лекции о рассказе, прочитанной перед членами Королевского литературного общества. Но антологию мою в Англии не перепечатывали, а в Америке она давным-давно распродана; лекция же, правда, была издана в ежегоднике трудов Королевского общества наряду с другими, прочитанными в том же году, однако тома эти доступны только для членов Общества. Перечитав недавно оба своих трактата, я обнаружил, что по некоторым вопросам мнение мое с тех пор изменилось, а кое-какие сделанные мною предсказания не оправдались. Ниже, отчасти неизбежно повторяясь, подчас дословно, поскольку не знаю, как можно было бы еще лучше выразить то, что я имею в виду, я рассуждаю, по мере моего нынешнего разумения, о литературных произведениях, в жанре которых и сам в свое время довольно усердно подвизался.

Рассказывать свойственно человеку от природы, происхождение рассказа уходит, я думаю, во тьму времен, когда охотник, сидя в пещере у костра, развлекал своих до отвала наевшихся и напившихся товарищей фантастическими историями, которые сам когда-то слышал при таких же обстоятельствах. И сегодня в городах Востока можно увидеть на рыночной площади традиционного рассказчика в кругу жадных слушателей, которым он излагает древние сказания, доставшиеся ему в наследство от прошлых времен. Но только в XIX веке рассказ приобрел широкое распространение и сделался характерной чертой литературного процесса. Конечно, их писали и охотно читали и раньше — были и религиозные повести

греческого происхождения, и наставительные новеллы средних веков, и бессмертные сказки «Тысячи и одной ночи». Во все время Ренессанса в Италии и Франции, в Испании и Англии держалась мода на короткий рассказ, «Декамерон» Боккаччо и «Назидательные новеллы» Сервантеса – ее несокрушимые памятники. Потом, с развитием романа, мода эта пошла на убыль. Книгопродавцы перестали давать хорошую цену за сборники рассказов, и сами авторы начали относиться с недоверием к этому жанру, не приносившему ни славы, ни денег. Когда у них порой возникал замысел, который не поддавался воплощению в пространной романной форме, они, случалось, писали рассказ, но потом как-то не могли взять в толк, что с ним делать, и чтобы не пропадал даром материал, вставляли, иной раз довольно неловко, в корпус своих романов.

Но в начале XIX века появилась новая форма публикации и вскоре приобрела огромную популярность. Я говорю о ежегодниках. Возникли они, если не ошибаюсь, в Германии. Это были сборники прозы и поэзии, у себя на родине они снабжали читателей солидной духовной пищей – характерно, что «Орлеанская дева» Шиллера и «Германн и Доротея» Гете впервые увидели свет именно в таких периодических изданиях. Успех этого начинания побудил и английских издателей последовать примеру немцев, но у нас в привлечении подписчиков и доходов надежды возлагались, главным образом, на короткий рассказ.

Здесь, по-видимому, самое время объяснить читателю, в чем состоит специфика этого жанра, раз уж критики пренебрегли своими прямыми обязанностями и его на сей счет не просветили. Писатель движим внутренней потребностью творить, но помимо этого он еще хочет, чтобы плоды его творчества дошли до читателя, и кроме того, у него есть желание (безвредное и не имеющее отношения к читателю) заработать на кусок хлеба с маслом. И обычно ему удается направить свой творческий импульс по такому руслу, чтобы достичь этих скромных целей. Рискуя оскорбить чувства читателя, исповедующего недоступность писательского вдохновения практическим расчетам, должен сказать, что писатели, естественно, предпочитают писать то, на что имеется спрос. И это неудивительно, ведь они не только пишут, но и читают, и подвержены настроениям читающей публики, разделяют ее вкусы. Когда обстановка такова, что пьеса в сти-

хах может принести своему автору если не богатство, то хотя бы славу, едва ли найдется один склонный к литературе молодой человек, у которого в бумагах не было бы готовой стихотворной трагедии в пяти актах. А в наши дни едва ли кому вздумается их сочинять. В наши дни сочиняют пьесы в прозе, а также романы и рассказы. Правда, в последние годы были не без успеха поставлены несколько стихотворных драм, но я, побывав на некоторых из этих спектаклей, вынес впечатление, что публика не получает удовольствия от стихов, а только мирится с ними, и актеры, чувствуя это, стараются по-своему помочь делу и произносят стихи так, как будто говорят прозой.

Возможности публикации, требования издателей, иначе говоря, их представления о том, чего требует публика, оказывают очень большое воздействие на характер литературной продукции в каждый данный момент. Так, когда преуспевают толстые литературные ежемесячники, предоставляющие место для длинных повестей,— пишутся длинные повести; с другой стороны, когда начинают печатать художественную литературу газеты, выделяя для этого совсем мало места, появляются короткие рассказы, как раз чтобы заполнить предлагаемое пространство. И ничего позорного в этом нет. Умелый прозаик с одинаковой легкостью может написать произведение и в полторы тысячи, и в десять тысяч слов. Он только возьмет другой сюжет или изменит трактовку. Ги де Мопассан свой знаменитый рассказ «Наследство» написал дважды: один раз для газеты, в несколько сотен слов, и второй — для журнала, в несколько тысяч. Оба варианта печатаются в собраниях его сочинений, и, читая их, убеждаешься, что из краткого нельзя ни слова выкинуть, а в пространный — ни слова добавить. Я хочу сказать, что средство передвижения, на котором автор подъезжает к публике, зависит от внешних условностей, и, как правило, он принимает эти условности без насилия над своими творческими устремлениями.

В начале XIX века у авторов благодаря журналам и альманахам появилась возможность выйти на публику с рассказами, и вот все чаще пишутся рассказы, которые оказываются способны на большее, чем просто оживлять читательский интерес, притупившийся за чтением длинного романа. Много было нареканий на ежегодники и дамские альманахи, еще больше — на сменившие их ежемесячники; но нельзя отрицать, что богатый урожай

рассказов XIX века вырастили именно эти периодические издания. А в Америке они вызвали к жизни целую школу блестящих и плодовитых рассказчиков, и некоторые неосведомленные люди даже решили, что рассказ вообще изобрели американцы. Это, разумеется, не так; но все же надо признать, что ни в одной европейской стране этот вид литературного произведения не получил такого развития, как в Соединенных Штатах, и нигде его техника, особенности и возможности так тщательно не изучались.

Подбирая материал для антологии по XIX веку, я прочел несметное количество рассказов и многое о них узнал. Хочу еще раз предупредить читателя, что литератор в своем деле — судья небеспристрастный. Он вполне естественно считает, что лучше всего писать так, как пишет он. Сам он иначе писать не может в силу своеобразия своей личности; у него есть определенные способности и определенный темперамент, он по-своему видит вещи и выражает свое видение в той форме, какую ему диктует его природа. Надо обладать недюжинной силой интеллекта, чтобы понять и оценить чужую работу, не отвечающую твоим природным склонностям. Так что следует с осторожностью относиться к суждениям, скажем, романиста о чужих романах. Он будет хвалить их за то, к чему стремится сам, и недооценит достоинства, ему не близкие. Одно из лучших известных мне исследований о романе принадлежит перу превосходного писателя, который совершенно не способен сочинить маломальски правдоподобный сюжет. И я не удивился, что он совсем невысоко ставит тех романистов, чей талант состоит в умении правдоподобно и занимательно строить интригу. Я его за это не виню. Терпимость — ценное качество в человеке; не будь оно такой редкостью, в этом мире жилось бы гораздо уютнее; но не убежден, что оно полезно для писателя. В конечном счете, что писатель преподносит публике? Себя самого. Хорошо, если у него широкий кругозор, ведь материалом ему служит жизнь во всех ее проявлениях; но видит он ее только своими глазами, воспринимает только своими нервами, своим сердцем, своей печенкой. Так что у него знание жизни, конечно, ограниченное, зато очень определенное, поскольку он — это он и никто другой. И относится к тому, о чем пишет, именно так, а не иначе. Если он допускает, что его точка зрения не более справедлива, чем еще какая-то, разве он будет так уж страстно отстаи-

вать свою позицию и излагать свою мысль с таким жаром? Человек, разумеется, должен учиться видеть две стороны вопроса; но писатель, лицом к лицу со своим искусством (а взгляд на жизнь входит составной частью в его искусство), только умом способен подняться до такого беспристрастия, а в глубине души обязательно чувствует, что вся правота — на его стороне и никаких двух мнений тут быть не может. Это было бы чревато опасностями, если бы писателей на свете насчитывались единицы и они могли бы оказывать на общество решающее влияние. Но нас — тысячи. Каждый сообщает что-то свое, а читатель волен выбирать из этих сообщений то, что ему по душе.

Все вышесказанное понадобилось мне для ясности. Лично мне больше всего нравятся рассказы, похожие на те, что пишу я. В такой манере хорошо писали многие, но лучше всех — Мопассан; поэтому будет правильнее всего, если я, чтобы продемонстрировать ее своеобразие, разберу здесь для наглядности один из самых знаменитых рассказов Мопассана — «Ожерелье». Прежде всего бросается в глаза, что его можно пересказать где-нибудь в гостях или в курительной комнате на пароходе при неослабевающем внимании слушателей. Случай, о котором в нем повествуется, довольно любопытный, но не невероятный. Коротко, как того требуют размеры рассказа, но очень четко рисуется обстановка; вся ситуация: действующие лица, их образ жизни, их последующий упадок,— дается через минимально необходимое количество деталей. Вам сообщают все, что нужно знать. На случай, если мой читатель плохо помнит этот рассказ, я его вкратце изложу. Матильда — жена небогатого чиновника, служащего в Министерстве образования. Министр приглашает их на вечерний прием, и так как у Матильды нет своих украшений, она одалживает у богатой школьной подруги бриллиантовое ожерелье. И теряет его. Но взятое надо возвратить, и за тридцать четыре тысячи франков — сумма для них огромная, да еще занятая под ростовщические проценты,— бедный чиновник с женой покупают в точности такое же ожерелье. Чтобы выплатить за десять лет непосильный долг, они принуждены жить в совершенной нищете, когда же, по прошествии десяти лет лишений, Матильда во всем признается богатой подруге, та ей говорит: «Милочка моя! Но ведь это были искусственные бриллианты. Всему ожерелью цена — от силы каких-нибудь пятьсот франков».

Придирчивый критик, пожалуй, возразит, что рассказ несовершенен, повествование такого рода должно иметь начало, середину и конец, и когда оно доведено до конца, рассказ исчерпан и все ясно, не возникает никаких вопросов и недоумений. Все клеточки в кроссворде заполнены. Но Мопассан в этом случае предпочел такую концовку, сильную и ироническую. Многоопытный читатель может задуматься: а что же дальше? Конечно, бедные супруги пожертвовали молодостью и всеми радостями жизни и провели десять лет в нищете, чтобы оплатить пропажу ожерелья; однако теперь, когда ошибка открылась и драгоценное ожерелье будет им возвращено, ведь у них в руках окажется целое богатство. Низведенные годами самоотвержения до нищеты не только материальной, но и духовной, они вполне могут счесть это достаточной компенсацией. С другой стороны, если бы героине хватило рассудка сразу же пойти к подруге и признаться в пропаже,— а никаких причин, почему бы ей так не поступить, в рассказе не приводится,— то и рассказа бы никакого не было. Но такова сила искусства Мопассана, что он захватывает читателей и мало кто из них задается этими вопросами. Такие писатели, как Мопассан, не копируют жизнь, они перестраивают жизненный материал, чтобы заинтересовать, взволновать и удивить. Их цель — не воспроизведение жизни, а драматизация. Они готовы жертвовать правдоподобием ради эффекта, и судить их надо по результату: если вы, читая, ощущаете насилие автора над персонажами и событиями, значит, автор потерпел неудачу. Но отдельные неудачи не опровергают метода в целом. Бывают времена, когда читатели требуют от литературы близкого следования фактам жизни, как они их понимают,— тогда воцаряется мода на реализм; в другие времена читатели к жизненному правдоподобию равнодушны, а жаждут необычного, странного, чудесного; и тогда, если им интересно читать, они готовы посадить на цепь свой скептицизм. Убедительность — категория изменчивая, зависящая от времени, она сводится к тому, во что удается заставить читателя поверить. В произведениях художественной литературы всегда есть какие-то натяжки, но их безропотно принимают, потому что они привычны и часто бывают нужны автору для компактности изложения.

Лучше всех законы построения рассказов разбираемого мною типа сформулировал Эдгар Аллан По. Если бы

не недостаток места, я бы полностью привел здесь его рецензию на «Дважды рассказанные истории» Готорна — в ней сказано все, что нужно. Но придется удовольствоваться небольшим отрывком:

«Искусный литературный мастер строит рассказ. Если он мудр, то он не станет подгонять свои мысли под повествуемые события. Напротив, вообразив и тщательно обдумав некий уникальный или единственный эффект, он сочиняет такие события и складывает воедино такие средства воздействия, которые наилучшим образом помогут ему выстроить изначально задуманное. Если первое предложение не способствует созданию нужного эффекта, значит, автор потерпел неудачу с первого шага. Во всей композиции не должно быть ни единого слова, которое прямо или косвенно не работало бы на заданный результат. Только с величайшим старанием и умением, из множества красок пишется полотно, рождающее в том, кто наделен искусством восприятия, чувство полнейшего удовлетворения. Идея рассказа донесена в чистом виде, ибо ничем не потревожена...»

## III

Как нетрудно видеть, хороший рассказ, по мнению По,— это литературное произведение, излагающее некий изолированный эпизод, реальный или спиритуальный, и поддающееся прочтению за один присест; оригинальное, яркое, оно должно волновать и впечатлять и, главное, двигаться по прямой линии, от экспозиции до концовки. Писать рассказы, удовлетворяющие его требованиям, не так просто, как кажется. Для этого нужен интеллект, может быть, не самого высокого уровня, но определенной направленности, а также чувство формы и большая изобретательность. В Англии такие рассказы лучше всех писал Редьярд Киплинг. Он — единственный из английских новеллистов, которого можно поставить рядом с мастерами Франции или России. Сейчас его недооценивают. Это естественно. Когда умирает известный писатель, во всех газетах помещают некрологи, и каждый, кто имел с ним дело, пусть даже просто пил с ним однажды чай за одним столом, шлет в «Таймс» свои воспоминания. За две недели эта тема всем приедается и предается забвению. Потом, если все будет в порядке, через несколько лет, а иногда и через более

длительный срок, в зависимости от причин, часто совсем не литературных, спохватятся, и к нему вернется благосклонное внимание публики. Самый яркий пример тому, конечно, Энтони Троллоп. Целое поколение о нем не вспоминало, но вот в английской жизни произошли перемены, теперь его романы приобрели ностальгическую прелесть и привлекают множество читателей.

Несмотря на то что Киплинг с первых шагов завоевал симпатии широкой публики и не утратил их до конца, высокообразованные ценители относились к нему несколько свысока. Кое-какие черты его творчества раздражали. Ему приписывали империализм, который претил многим разумным людям и которого теперь у нас стыдятся. А Киплинг был замечательным, оригинальным и разноликим рассказчиком. Он обладал неисчерпаемой выдумкой и умел, как никто, придавать излагаемому эпизоду драматизм. У него были, конечно, свои недостатки, как у всякого писателя; в его случае, я думаю, они шли от среды, в которой он вырос, и от полученного воспитания, от свойств характера и от особенностей эпохи. На собратьев по перу он оказал немалое влияние, но главным образом оно, мне кажется, сказалось на людях, живших более или менее такой жизнью, которую он описывал. Удивительно, до чего часто встречаются, когда путешествуешь по Востоку, люди, подражающие в жизни персонажам Киплинга. Про Бальзака говорят, что созданные им образы вернее изображают людей следующего поколения, чем того, которое он наблюдал и описывал. Я лично знаю на основании собственных наблюдений, что через двадцать лет после выхода первых книг Киплинга повсюду, в самых дальних уголках Британской империи, жили люди, помеченные печатью его воздействия. Он не только создавал своих персонажей, но и формировал живых людей. Это были мужественные, честные мужчины, до конца исполнявшие свой долг, как они его понимали, и не вина их, а беда, причины которой здесь не место рассматривать, что они оставили после себя наследие ненависти. Про Киплинга говорят, что он пробудил в англичанах «имперское сознание», но это — политика, и не о ней здесь речь; для моего анализа существенно, что он первый стал сочинять так называемые «экзотические» рассказы и открыл перед писателями новую плодотворную область. Я говорю о рассказах, действие которых происходит в каком-ни-

будь отдаленном краю, незнакомом большинству читателей. Автор показывает, как влияет на белого человека жизнь на чужой земле, общение с людьми иной расы, иного цвета кожи. Позже другие писатели трактовали эту тему каждый по-своему, но первым проложил след по новооткрытой территории Редьярд Киплинг, и никто из его последователей не описал ее такой романтически прекрасной, не представил так живо и многокрасочно. Придет время, когда оккупация англичанами Индии станет древней историей и утрата этих колоссальных владений будет возбуждать не больше горечи, чем утрата Нормандии и Аквитании в давнопрошедшие века. И тогда Редьярд Киплинг со своими индийскими рассказами, «Книгой джунглей» и «Кимом» по праву займет в нашей великой английской литературе почетное место.

Людям приедается даже хорошее. Нужны перемены. Если взять пример из другой области искусства, гражданская архитектура в георгианскую эпоху достигла высочайшего совершенства; дома, которые тогда строились, были красивы и удобны – просторные помещения, много воздуха, стройные пропорции. Казалось бы, такими домами можно удовольствоваться навсегда. Но нет. Наступает эпоха романтизма; люди требуют странного, причудливого, картинного; и архитекторы охотно идут навстречу их желаниям. Сочинить такой рассказ, какие писал Эдгар По, трудно, недаром он сам, притом что наследие его невелико, все же повторялся. Тут есть свои хитрости, но когда, с распространением ежемесячных журналов, спрос на такие рассказы вырос, нашлось немало авторов, которые этими хитростями не замедлили овладеть. Чтобы произвести впечатление, они втискивали свои сюжеты в условные рамки и постепенно совершенно утратили правдоподобие, так что читатели взбунтовались. Им надоели рассказы, написанные по одной и той же давно набившей оскомину схеме. В реальной жизни не бывает все так подогнано одно к другому, утверждали они; реальная жизнь состоит из оборванных нитей и повисших концов; связывать их воедино – фальсификация. Читатели требовали больше реализма. Вообще говоря, задачей художника никогда не было копирование действительности. Сэр Кеннет Кларк в своей книге «Обнаженная натура» доказывает это более чем убедительно. Он демонстрирует нам, что великие ваятели Древней Греции вовсе не стремились с исчерпывающей точностью изображать свою модель, они использовали ее как ору-

дие достижения собственного идеала красоты. При внимательном взгляде на картины и статуи старых мастеров нельзя не удивляться, как мало они заботились о точном воспроизведении того, что видят. У нас склонны думать, будто пластические искажения, особенно наглядные у вчера еще модных кубистов, — открытие нашего времени. Вовсе нет. Так думают только потому, что к искажениям у старых мастеров давно привыкли, они воспринимаются как буквальное следование природе. А ведь от начала западного изобразительного искусства художники всегда жертвовали правдоподобием ради идеи. И то же самое в литературе. Чтобы далеко не ходить, возьмем опять того же По. Разумеется, он не думал, что живые люди разговаривают так, как изъясняются его персонажи; если он вложил в их уста диалоги, на наше ухо неестественные, значит, так ему было нужно для достижения задуманного эффекта. Художники впадали в натурализм, только когда так далеко отступали от натуры, что становилось необходимым обратное движение; тут уж они принимались воспроизводить жизнь как можно точнее, но это было не самоцелью, а вероятно, своего рода полезным упражнением.

В новеллистике натурализм XIX века возник как реакция на романтизм, который успел всем приесться. Писатели дружно ринулись изображать действительность со всей неумолимой правдивостью. «Я никогда не лицеприятствовал, — утверждал Фрэнк Норрис, — не снимал шляпу перед модой и не протягивал ее за милостыней. Нет, клянусь Богом, я говорил Правду. Нравилась она или не нравилась, это меня не касалось. Я говорил Правду, я знал Правду тогда, как знаю ее и теперь». (Храбрые слова, но знать правду — непросто; она не всегда противоположна лжи.) Писатели этого направления смотрели на жизнь не столь предубежденными глазами, как их предшественники; были менее слащавы и менее оптимистичны, писали жестче и прямолинейнее; владели более естественным диалогом и действующих лиц брали из того мира, который литература после Дефо обходила своим вниманием. Однако в технику рассказа они ничего нового не внесли. В принципе они довольствовались старыми образцами, старались добиваться того же, к чему стремился Эдгар По, пользовались правилами, которые он сформулировал. Достоинства их рассказов подтверждают его правоту; их искусственность отражает слабые стороны его формулы.

## IV

Но была страна, где эта формула почти не имела хождения. Писатели России на протяжении нескольких поколений создавали рассказы совсем иного толка, и когда авторы, а с ними и читатели убедились, что модный рассказ выродился в скучный шаблон, тут-то и спохватились, что есть рассказчики, которые пишут по-другому. Странно, что понадобилось так много времени, чтобы эта разновидность короткого повествования дошла до западного мира. Правда, рассказы Тургенева во французском переводе были известны. Его признавали Гонкуры, Флобер и их интеллектуальное окружение, ценя его величественную наружность, богатство и знатность; хвалили и его книги, выражая умеренные восторги, с какими французы всегда относятся к произведениям иностранных авторов. Примерно так же когда-то доктор Джонсон воспринял проповеди одной женщины-проповедницы: «Написано, конечно, слабо, но все-таки написано, чему приходится только удивляться». Лишь после того, как де Воге опубликовал в 1886 году свою книгу «Русский роман», влияние русской литературы наконец ощутили в литературных кругах Парижа. Прошло еще некоторое время, и где-то, кажется, в 1905 году на французский переводятся несколько рассказов Чехова, встреченных весьма положительно. В Англии же его по-прежнему почти не знают. Когда в 1904 году Чехов умер, русские уже считали его лучшим писателем своего поколения, а Энциклопедия Британника в II издании, которое вышло в 1911 году, нашла для него только такие слова: «Но А. Чехов продемонстрировал большой талант новеллиста». Довольно кислая похвала. Только когда миссис Гарнет издала избранную часть огромного литературного наследия Чехова в 13 томиках, им заинтересовалась английская читающая публика. С той поры престиж русской литературы в целом и Чехова в частности у нас очень вырос. Изменились под новым влиянием и сама английская новеллистика, и критические оценки. Ценители отворачиваются от рассказов, хорошо скомпонованных по прежним канонам, и те авторы, которые все еще усердствуют в их написании на потребу широкой публике, теперь не ставятся ни во что.

Биография Чехова написана Дэвидом Магаршаком. Она представляет собой хронику блистательных побед вопреки огромным трудностям – вопреки бедности,

обременительным обязанностям, мрачной среде и слабому здоровью. Из этой интересной и хорошо документированной книги я вычитал следующие факты. Чехов родился в 1860 году. Его дед был крепостным, он скопил денег и выкупил себя и своих троих сыновей. Один из них, Павел, со временем открыл бакалейную лавку в городе Таганроге на берегу Азовского моря, женился и произвел на свет пятерых сыновей и одну дочь. Антон Чехов был его третьим сыном. Павел, человек необразованный и глупый, был эгоистичен, тщеславен, жесток и глубоко религиозен. Много лет спустя Чехов вспоминал, что в пятилетнем возрасте отец приступил к его учению. Он не столько учил его, сколько бил каждый день, сек, драл за уши, награждал подзатыльниками. Ребенок просыпался по утрам с мыслью: будут ли его и сегодня бить? Игры и забавы находились под запретом. Полагалось ходить в церковь на заутреню и обедню, целовать руки монахам и священникам, дома читать псалмы. С восьми лет Антон должен был служить в отцовской лавке. Он работал мальчиком на побегушках, и здоровье его страдало, потому что он почти каждый день подвергался побоям. А позже, когда он поступил в гимназию, заниматься приходилось только до обеда, а после обеда до ужина он был обязан сидеть в лавке.

Когда Антону Чехову исполнилось шестнадцать лет, отец, погрязнув в долгах и опасаясь ареста, бежал в Москву, где два его старших сына, Александр и Николай, учились в университете. Антона оставили в Таганроге одного кончать гимназию, и он должен был сам содержать себя, давая уроки отстающим ученикам. Через три года, получив аттестат зрелости и стипендию в двадцать пять рублей в месяц, он перебирается к родителям в Москву. Решив стать врачом, поступает на медицинский факультет. В это время Чехов — долговязый юноша чуть не двух метров ростом, у него светло-каштановые волосы, карие глаза и полные, твердо очерченные губы. Семья его жила в полуподвальном помещении в трущобном квартале, где располагались московские публичные дома. Антон привел двух бывших одноклассников и соучеников по университету — они должны были жить и питаться у его родителей. Это давало семье 40 рублей в месяц, еще двадцать платил третий жилец, и это вместе с двадцатью пятью рублями Антона составляло восемьдесят пять рублей на прокорм девяти человек и на квартирную плату.

Вскоре переехали на другую квартиру, побольше, но на той же грязной улице. Двое жильцов жили в одной комнате, третьему выделили отдельную комнатку поменьше. Третью комнату занимал Антон с двумя братьями, четвертую — мать с сестрой, а пятая служила столовой и гостиной, а также спальней братьям Александру и Николаю. Павел, отец, наконец-то устроился работать на складе за тридцать рублей в месяц и обязан был там ночевать, так что на какое-то время они избавились от этого деспотичного и неумного человека, с которым так трудно было жить.

Антон был мастер рассказывать смешные истории. Слушатели всегда покатывались со смеху. Он решает попробовать писать рассказы, чтобы облегчить тяжелое материальное положение семьи. Написал один и отослал в петербургский журнал «Стрекоза». Потом январским вечером, возвращаясь из университета, купил очередной номер и увидел, что его рассказ напечатали. Гонорар за это причитался в пять копеек за строчку. Чехов стал слать в «Стрекозу» по рассказу чуть не каждую неделю, но далеко не все они там публиковались. Отвергнутые рассказы он пристраивал в московские газеты, хотя там платили еще того меньше, кассы редакций пустовали, и авторы часто должны были дожидаться, пока мальчишки-газетчики принесут с улицы копеечную выручку. Первым, кто как-то помог Чехову войти в литературу, был петербургский издатель Лейкин. Он вел журнал под названием «Осколки» и подрядил Чехова поставлять еженедельно по рассказу в сто строк, положив ему гонорар по восьми копеек за строчку. Журнал был юмористический; когда Чехов присылал что-то мало-мальски серьезное, Лейкин сетовал, что он не оправдывает ожидания публики. Чеховские рассказы пользовались успехом и уже приобрели ему некоторую известность, однако навязанные рамки размеров и жанра начали его тяготить, и тогда Лейкин, человек, по-видимому, добрый и разумный, устроил ему договор с «Петербургской газетой» — туда он теперь должен был каждую неделю писать рассказы более длинные и серьезные за те же восемь копеек строка. С 1880 по 1885 год Чехов написал триста рассказов!

Они писались для заработка. Такая работа в искусстве презрительно именуется халтурой. Но это слово на самом деле надлежит выкинуть из лексикона литераторов и журналистов. Конечно, начинающий автор, открыв-

ший в себе страсть к писательству (а откуда она берется — загадка, столь же неразрешимая, как загадка пола), если о чем и мечтает, то о славе, но, уж во всяком случае, не о богатстве, и он прав, потому что первые шаги обычно автору доходов не приносят. Но, становясь профессиональным писателем, то есть таким, кто писательством зарабатывает на жизнь, он не может не заботиться о деньгах, которые получает за свое искусство. Эти его заботы читателя совершенно не касаются.

Чехов писал свои бессчетные рассказы и одновременно учился на медицинском факультете, чтобы получить диплом врача. Писать он мог только по вечерам, после целого дня работы в больнице. Условия для литературных трудов были малоподходящие. От жильцов, правда, избавились, Чеховы переехали в квартиру поменьше, но, как писал Антон Чехов Лейкину, «...в соседней комнате кричит детёныш приехавшего погостить родича, в другой комнате отец читает матери «Запечатленного ангела», кто-то завел музыкальную шкатулку, и я слышу «Елену Прекрасную»... Постель моя занята приехавшим сродственником, который то и дело подходит ко мне и заводит речь о медицине... Ревет детеныш! Даю себе слово никогда не иметь детей... Французы имеют мало детей, вероятно, потому, что они... рассказы пишут». А годом позже в письме к младшему брату Ивану он писал: «Я зарабатываю больше любого из ваших поручиков, а нет ни денег, ни порядочных харчей, ни угла, где я мог бы сесть за работу... В настоящее время денег у меня ни гроша. С замиранием сердца жду первого числа, когда получу из Питера. Получу рублей шестьдесят и тотчас же ухну».

В 1884 году у Чехова открылось кровохарканье. В семье был туберкулез, и Чехов не мог, конечно, не знать этих симптомов, но из страха, что опасения оправдаются, не соглашался показаться специалисту. Чтобы успокоить мать, он заявил, что кровотечение вызвано лопнувшим сосудом в горле и никак не связано с чахоткой. В конце того же года он сдал экзамены и стал дипломированным врачом. Несколько месяцев спустя он наскреб немного денег и отправился в первый раз в Петербург. До сих пор Чехов не придавал особого значения своим рассказам — он писал их для денег и, по его же собственным словам, больше одного дня на сочинение рассказа никогда не тратил. Но, приехав в Петербург, он,

к удивлению своему, обнаружил, что он – знаменитость. Казалось бы, рассказы его были так несерьезны, однако тонкие ценители в Петербурге, бывшем тогда центром культурной жизни в России, разглядели в них свежесть, живость и оригинальный подход. Чехову был оказан радушный прием. Он увидел, что к нему относятся как к одному из талантливейших писателей современности. Издатели журналов приглашали его сотрудничать с ними и предлагали цены гораздо выше тех, что он получал до сих пор. Один выдающийся русский писатель дал ему совет оставить легкомысленные рассказы, какие он писал до сих пор, и взяться за сочинение серьезных произведений.

На Чехова все это произвело сильное впечатление, однако становиться профессиональным писателем он не собирался. Он говорил, что медицина – его законная жена, а литература – всего лишь любовница. В Москву он вернулся с намерением зарабатывать на жизнь врачебной деятельностью. Правда, о том, чтобы обзавестись выгодной практикой, он особенно не заботился. У него было много знакомых, они присылали ему пациентов, но эти пациенты редко платили за визиты. Чехов, веселый и обаятельный молодой человек с заразительным звонким смехом, всегда был дорогим гостем в богемном кругу своих приятелей. Он много пил, но, кроме как на свадьбах, именинах и по церковным праздникам, никогда не напивался. Женщины к нему льнули, у него было несколько романов, впрочем, несерьезных. Шло время, Чехов неоднократно ездил в Петербург, путешествовал по России. Каждую весну, бросая немногочисленных пациентов, он вывозил все свое семейство за город и жил там до глубокой осени. Как только в окрестностях дома, который они снимали, становилось известно, что Чехов – врач, его начинали осаждать больные, и, разумеется, при этом ничего не платили. Для заработка приходилось писать рассказы. Они пользовались все большим успехом и оплачивались все лучше и лучше. Однако жить по средствам у Чехова не получалось. В одном из писем Лейкину он писал: «Вы спрашиваете, куда я деваю деньги. Я не веду разгульной жизни, не наряжаюсь франтом, не имею долгов, я не трачусь даже на содержание любовницы (любовь мне достается gratis), и при всем том у меня из трехсот рублей, полученных от Вас и от Суворина перед Пасхой, осталось только сорок, из коих ровно сорок я должен завтра выплатить. Бог его знает, куда

уходят мои деньги». Чехов переезжает на новую квартиру, теперь у него есть наконец отдельная комната, но чтобы заплатить за это все, он принужден вымаливать у Лейкина аванс. В 1886 году у него опять кровохарканье. Он понимает, что надо ехать в Крым, куда в те годы ездили ради теплого климата туберкулезные больные, как в Западной Европе ездили на французскую Ривьеру и в Португалию, — и мерли и там, и там, как мухи. Но у него нет ни рубля на поездку. В 1889 году умер от туберкулеза его брат Николай, талантливый художник. Для Чехова это — горе и предостережение. К 1892 году его собственное здоровье оказалось в таком плохом состоянии, что провести еще одну зиму в Москве было страшно. На одолженные деньги он покупает небольшое имение в деревне Мелихово в пятидесяти верстах от Москвы и переезжает туда, как обычно, всем семейством — папаша с его невыносимым характером, мамаша, сестра и брат Михаил. В деревню Чехов привез целую телегу лекарств, и его опять начинают осаждать толпы больных. Он лечит всех, как может, и не берет ни копейки в уплату.

С перерывами, уезжая и возвращаясь, Чехов прожил в Мелихове пять лет, и в целом это были счастливые годы. Он написал там лучшие свои рассказы, за которые ему уже платили по высокой ставке — 40 копеек за строчку, то есть почти шиллинг. Он принимал участие в местных делах, хлопотал о строительстве новой дороги, на свои деньги строил для крестьян школы. У него подолгу жил брат Александр, запойный пьяница, вместе с женой и детьми; приезжали знакомые, гостили, случалось, по нескольку дней; Чехов, правда, жаловался, что они мешают работать, но на самом деле не мог без всего этого жить. Несмотря на постоянное плохое самочувствие, он был всегда бодр, дружелюбен, любил проказы и шутки. Иногда он уезжал «проветриться» в Москву. Во время одной из таких увеселительных поездок, в 1897 году, у него открылось такое сильное горловое кровотечение, что пришлось поместить его в клинику, и несколько дней он висел между жизнью и смертью. До сих пор он отказывался верить, что болен туберкулезом, но теперь врачи сообщили ему, что у него поражены верхушки обоих легких и, если он не хочет умереть в самом ближайшем будущем, надо изменить образ жизни. Чехов вернулся в Мелихово, хотя и понимал, что оставаться там на зиму ему нельзя. Приходилось отказаться от врачеб-

ной деятельности. Он уехал в Европу – в Биарриц, потом в Ниццу, а оттуда перебрался в Ялту, в Крым. Доктора рекомендовали поселиться там постоянно, и на аванс, полученный от своего друга и издателя Суворина, Чехов строит себе в Крыму дачу. Он по-прежнему находится в самых стесненных финансовых обстоятельствах.

Невозможность заниматься лечебной практикой была для Чехова большим ударом. Что он был за врач, я не знаю. После окончания курса он проработал в клинике не более трех месяцев, и методы лечения у него были не особенно тонкие. Однако, как человек со здравым смыслом и даром сочувствия, он, предоставляя свободу природе больного, я полагаю, приносил не меньше пользы, чем иные высокообразованные медики. А приобретенный богатый опыт давал свои плоды. Я имею основания думать, что медицинская школа вообще идет писателям на пользу. Приобретается бесценное знание человеческой природы. Медик знает о человеке все самое худшее и самое лучшее. Когда человек болен и испуган, он сбрасывает маску, которую привык носить здоровый. И врач видит людей такими, как они есть на самом деле – эгоистичными, жестокими, жадными, малодушными; но в то же время – храбрыми, самоотверженными, добрыми и благородными. И, преклоняясь перед их достоинствами, он прощает им недостатки.

В Ялте Чехов скучал, однако здоровье его поначалу пошло на поправку. У меня не было до сих пор случая упомянуть, что помимо огромного количества рассказов Чехов написал к этому времени две или три пьесы, правда не имевшие особенного успеха. Через них он познакомился с молодой актрисой, которую звали Ольга Книппер. Он полюбил ее и в 1901 году, к неудовольствию своего семейства, которое он все это время содержал, женился. Условились, что она по-прежнему будет играть в театре, и они бывали вместе, только когда он приезжал, чтобы повидаться с ней, в Москву или же когда она бывала свободна от спектаклей и ездила к нему в Ялту. Сохранились его письма к ней, нежные и трогательные. Улучшение здоровья Чехова продолжалось недолго, вскоре ему стало совсем плохо. Он сильно кашлял, не мог спать. К его большому огорчению, у Ольги Книппер случился выкидыш. Она давно склоняла Чехова написать легкую комедию, этого, по ее мнению, требовала публика, и он в конце концов, главным образом, видимо,

чтобы выполнить просьбу жены, приступил к работе над новой пьесой. Придумал название: «Вишневый сад» и обещал Ольге, что напишет для нее выигрышную роль. «Пишу только по четыре строки в день,— жаловался он в письме другу,— но и от этого страдаю невыносимо». Пьесу он все же окончил, и она была поставлена в Москве в начале 1904 года. А в июне Чехов по совету лечащего врача отправляется в Германию на курорт Баденвейлер. Один молодой русский литератор так описывал свою встречу с Чеховым накануне его отъезда:

«На диване, обложенный подушками, не то в пальто, не то в халате, с пледом на ногах, сидел тоненький, как будто маленький, человек с узкими плечами, с узким бескровным лицом — до того был худ, изнурен и неузнаваем Чехов. Никогда не поверил бы, что можно так измениться.

А он протягивает слабую восковую руку, на которую страшно взглянуть, смотрит своими ласковыми, но уже не улыбающимися глазами и говорит:

— Завтра уезжаю. Прощайте. Еду умирать.

Он сказал другое, не это слово, более жесткое, чем «умирать», которое не хотелось бы сейчас повторить.

— Умирать еду,— настоятельно говорил он.— Поклонитесь от меня товарищам вашим... Скажите им, что я их помню и некоторых очень люблю... Пожелайте им от меня счастья и успехов. Больше уже мы не встретимся».

В Баденвейлере ему поначалу сделалось гораздо лучше, он даже стал подумывать о поездке в Италию. Както вечером, укладываясь в постель, он настоял на том, чтобы Ольга, весь день просидевшая с ним, пошла прогуляться в парк. Когда она вернулась, Чехов попросил ее спуститься в ресторан поужинать. Но она объяснила ему, что гонг еще не прозвонил. И тогда, чтобы скоротать время ожидания, он стал рассказывать жене смешную историю, описывая необычайно модный курорт, где много толстых банкиров, здоровых, любящих хорошо поесть англичан и американцев. В один прекрасный вечер все они собираются в отеле, предвкушая сытный ужин,— а повар, оказывается, сбежал, и ужина никакого нет. Чехов описывал, как этот удар по желудку подействовал на этих избалованных людей. Рассказ получился очень смешной, и Ольга Книппер от души смеялась. После ужина она опять поднялась к нему — он спокойно спал. Но потом ему вдруг стало хуже, был вызван врач, он де-

лал, что мог, безрезультатно. Чехов умер. Последние его слова были по-немецки: «Ich sterbe»[1]. Ему исполнилось сорок четыре года.

Александр Куприн в своих воспоминаниях о Чехове пишет: «Думается, он никому не раскрывал своего сердца вполне. Но ко всем относился благодушно, безразлично в смысле дружбы и в то же время с большим, может быть, бессознательным интересом». И это удивительно глубокое замечание. Оно говорит о Чехове больше, чем все те факты его недолгой биографии, которые я здесь изложил.

## V

Ранние рассказы Чехова были в большинстве своем юмористическими. Он писал их очень легко, писал, по его собственным словам, как птица поет. И не придавал им особенного значения. Только после первой поездки в Петербург, когда оказалось, что в нем видят многообещающего, талантливого автора, он стал относиться к себе серьезнее. И тогда он занялся совершенствованием своего ремесла. Кто-то из близких застал его однажды за переписыванием рассказа Толстого и спросил, что это он делает. Чехов ответил: «Правлю». Собеседник был поражен таким свободным обращением с текстом великого писателя, но Чехов объяснил, что он просто упражняется. У него возникла мысль (и по-моему, вполне дельная), что таким способом он проникнет в тайны письма почитаемых им писателей и выработает свою собственную манеру. И, как свидетельствуют факты, труд этот не остался бесплодным. Чехов научился мастерски строить рассказы. «Мужики», например, сделаны так же элегантно, как флоберовская «Госпожа Бовари». Чехов стремился писать просто, ясно и емко, и, говорят, стиль, которым он писал, прекрасен. Мы, читающие его в переводе, принуждены принимать это на веру, потому что даже при самом точном переводе из текста уходит живой аромат, авторское чувство и гармония слов.

Чехова очень занимала техника короткого рассказа, и ему принадлежат несколько весьма ценных замечаний по этому поводу. Он считал, что в рассказе не должно

[1] Я умираю *(нем.)*.

быть ничего лишнего. «Все, что не имеет прямого отношения к теме, следует беспощадно выбрасывать,— писал он.— Если в первой главе у Вас на стене висит ружье, во второй или в третьей оно непременно должно выстрелить». Это замечание кажется вполне справедливым, равно как и требование, чтобы описания природы были краткими и по существу. Сам он владел искусством с помощью двух-трех слов дать читателю представление, скажем, о летней ночи, когда надрываются в кустах соловьи, или о холодном мерцании бескрайней степи, укутанной зимними снегами. Это был бесценный дар. Его возражения против антропоморфизма меня убеждают меньше. «Море смеялось,— читаем мы в одном из его писем.— Вы, конечно, в восторге. А ведь это — дешевка, лубок... Море не смеется, не плачет, оно шумит, плещется, сверкает... Посмотрите у Толстого: солнце всходит, солнце заходит, птички поют... Никто не рыдает и не смеется. А ведь это и есть самое главное — простота». Так-то оно так, но ведь мы со дня творения персонифицируем природу и для нас это настолько естественно, что нужно делать усилия, чтобы этого избежать. Чехов и сам иногда пользовался такими выражениями, например, в повести «Дуэль» читаем: «...выглянула одна звезда и робко заморгала своим одним глазом». Я не вижу в этом ничего предосудительного, наоборот, мне нравится. Своему брату Александру, тоже писателю, но слабому, Чехов говорил, что ни в коем случае не следует описывать чувства, которых сам не испытывал. Это уж слишком. Едва ли нужно самому совершить убийство для того, чтобы убедительно описать чувства убийцы. В конце концов, ведь есть же такая вещь, как воображение, хороший писатель умеет поставить себя на место своего персонажа и пережить его ощущения. Но самое решительное требование Чехова к авторам рассказов состоит в том, чтобы отбрасывать начала и концы. Он и сам так поступал, и близкие даже говорили, что у него надо отнимать рукопись, прежде чем он возьмется ее обкарнывать,— иначе только и останется, что герои были молоды, полюбили друг друга, женились и были несчастливы. Когда Чехову это передали, он ответил: «Но ведь так оно и бывает в действительности».

Чехов считал для себя образцом рассказы Мопассана. Если бы не то, что он сам так говорил, я бы никогда этому не поверил, на мой взгляд, и цели, и методы у них

совершенно различны. Мопассан почти всегда стремился драматизировать повествование и ради этой цели, как я заметил выше, готов был, в случае необходимости, пожертвовать правдоподобием. У меня такое впечатление, что Чехов нарочито избегал всякого драматизма. Он описывал обыкновенных людей, ведущих заурядное существование. «Люди не ездят на Северный полюс и не падают там с айсбергов,— писал он в одном из писем.— Они ездят на службу, бранятся с женами и едят щи». На это с полным основанием можно возразить, что люди на Северный полюс все-таки ездят, и если и не падают с айсбергов, то подвергаются многим не менее страшным опасностям, и нет никаких причин, почему бы не писать об этом хорошие рассказы. Что люди ездят на службу и едят щи,— этого явно недостаточно, и Чехов, мне кажется, вовсе не то имел в виду. Для рассказа надо, чтобы они на службе прикарманивали мелочь из кассы или брали взятки, чтобы били или обманывали жен и чтобы ели щи со смыслом — то есть, чтобы это был символ семейного счастья или же, наоборот, тоски по загубленной жизни.

Врачебная практика, пусть и урывочная, сводила Чехова с людьми самых разных мастей — с крестьянами и фабричными рабочими, с владельцами фабрик и купцами, и со всякими крупными и мелкими чиновниками, игравшими в жизни народа столь разорительную роль, и с помещиками, скатившимися после отмены крепостного права к упадку. С аристократами он, насколько можно судить, не знался, я помню только один рассказ, очень горький рассказ под заглавием «Княгиня», в котором он говорит об аристократии. Он с беспощадной откровенностью описывал пассивность и никчемность помещиков, мерзость запустения в их хозяйствах; рисовал горькую судьбу фабричных рабочих, живущих впроголодь и работающих по двенадцать часов в сутки, для того чтобы хозяева могли покупать все новые имения; изображал вульгарность и корыстолюбие купеческого сословия, грязь, пьянство, скотство, темноту и лень обираемых, вечно голодных крестьян и их зловонные, зараженные паразитами жилища.

Чехов умел придать тому, что описывал, удивительную живость. Ему веришь безоговорочно, как правдивому свидетелю событий. Но Чехов, конечно, не просто излагал события, он наблюдал, отбирал, домысливал и комбинировал. Как пишет Костелянский, «в своей уди-

вительной объективности стоя выше частных горестей и радостей, он все знал и видел... Он мог быть добрым и щедрым, не любя, ласковым и участливым без привязанности, благодетелем, не рассчитывая на благодарность».

Но такая бесстрастность возмущала многих современных ему авторов и вызывала резкие нападки. Его обвиняли в равнодушии к событиям и общественным условиям того времени. Русская интеллигенция требовала от писателей, чтобы они вплотную занимались такими вопросами. Чехов же в ответ говорил: дело писателя — показывать факты, а читатели пусть сами решают, как тут быть. Он считал, что от художника нельзя требовать рецептов разрешения частных вопросов. Для частных вопросов есть специалисты, писал он, вот пусть они и судят общество, предсказывают судьбы капитализма, осуждают пьянство. Это кажется справедливым. Но поскольку такая точка зрения в настоящее время широко обсуждается в литературных кругах, я позволю себе привести здесь некоторые собственные замечания, высказанные несколько лет назад в лекции перед Национальной книжной лигой. Как-то я, по обыкновению, прочитал литературную страницу одного из наших лучших английских еженедельников, на которой рассматриваются последние произведения современной литературы. На этот раз критическая статья начиналась так: «Мистер Имярек не просто рассказчик». Словечко «просто» стало у меня поперек горла, и я, подобно Паоло и Франческе, в тот день не дочитал листа. Автор рецензии — сам известный романист, и хотя я не имел счастья прочесть ни одной его книги, не сомневаюсь, что они достойны восхищения. Но из вышеприведенной фразы приходится заключить, что, по его мнению, быть романистом — мало, надо быть еще кем-то сверх этого. Очевидно, он пусть не без колебаний, но все же принял распространенный сегодня среди писателей взгляд, что будто бы в современном неспокойном мире неприлично писать романы, предназначенные только для приятного времяпрепровождения читателей. Теперь такие книги презираемы за «эскепизм». Но слово «эскепизм», как и «халтура», настала пора выбросить из критического лексикона. Эскепично все искусство, и симфонии Моцарта, и пейзажи Констебла; разве, читая сонеты Шекспира или оды Китса, мы ищем в них

что-то сверх того восхищения, которое они нам внушают? Почему же спрашивать с прозаика больше, чем с поэта, композитора или живописца? Такого явления, как «просто рассказ», на самом деле не существует. Когда прозаик пишет рассказ, он волей-неволей, хотя бы для того, чтобы было интереснее читать, так или иначе критикует жизнь. Редьярд Киплинг, сочиняя свои «Простые рассказы с гор», где описываются чиновники английской администрации в Индии, офицеры, играющие в поло, и их жены, писал обо всем этом с наивным восхищением молодого репортера из скромной семьи. Эти люди казались ему блестящими представителями высших сфер. Но диву даешься, как это могло быть, чтобы никто тогда не увидел в его рассказах обвинительного приговора Предержащим Властям. Ведь когда читаешь их теперь, выносишь ясное впечатление, что рано или поздно англичанам неизбежно придется отпустить Индию из-под своего владычества. То же самое с Чеховым. При всем том, что он старается быть предельно объективным и описывать жизнь как можно правдивее, невозможно, читая его рассказы, не чувствовать, что жестокость и бескультурье, о которых он пишет, коррупция, нищета бедных и равнодушие богатых неизбежно приведут в конце концов к кровавой революции.

Я думаю, что большинство людей читают художественную литературу от нечего делать. Они хотят получать от чтения удовольствие, и это их право, однако разные люди ищут разного удовольствия. Есть, например, удовольствие узнавания. Современникам Троллопа было приятно читать «Барчестерские хроники», потому что они узнавали в его описаниях ту жизнь, которую вели сами. Его читатели принадлежали, главным образом, к верхней прослойке среднего класса, и он как раз описывал жизнь верхней прослойки среднего класса. Его книги давали современникам такое же приятное, уютное чувство самоудовлетворенности, как и строки «милейшего мистера Браунинга» о том, что «Господь в небесах, и все в этом мире прекрасно». Потом, с течением времени, романы Троллопа приобрели привлекательность старинных жанровых картин. Нам они кажутся забавными и довольно трогательными (как хорошо жилось в том мире, где обеспеченному люду все в жизни давалось легко и любые сложности разрешались в конце концов к полному взаимному счастью!), в них есть для нас сегодня то же очарование, что и в уморительных гравюрах сере-

дины прошлого века, на которых изображены бородатые джентльмены во фраках и цилиндрах и миловидные леди в капорах с козырьком и кринолинах. Но есть и такие читатели, что ищут в книгах новое и неизвестное. У рассказа на экзотические темы всегда были свои поклонники. Большинство людей живет страшно скучно и однообразно, и для них огромное облегчение — погрузиться на какое-то время в мир опасностей и приключений. Но по-видимому, русские читатели Чехова получали от его рассказов удовольствие совсем иного свойства, чем читатели западноевропейские. Им и самим было отлично известно положение народа, которое он так наглядно изображает. Английскому читателю рассказы Чехова сообщают много нового и необычного, порой ужасного и горького, но своей правдивостью они производят сильное, чарующее и даже романтическое впечатление.

Только очень простодушный человек способен думать, что из художественной литературы можно почерпнуть надежные сведения, необходимые для решения насущных, жизненно важных вопросов. Писатель подчиняется своему творческому дару, на него нельзя полагаться. Он пишет то, что чувствует, воображает и придумывает, а рассуждать — не его дело. Он — лицо предубежденное. Предубеждением определяется и тема, которую он избирает, и персонажи, которых он создает, и его отношение к ним. В том, что он пишет, выражается его личность, проявляются его инстинкты, эмоции, интуиция и опыт. Игра, которую он ведет, заведомо нечестная, иногда сам он об этом даже не знает, а иногда, наоборот, знает очень хорошо и в этом случае пускает в ход все свое искусство, чтобы читатель его не разоблачил. Генри Джеймс считал, что рассказчик должен стремиться к драматизму. То есть он в завуалированной форме призывает к тому, чтобы автор определенным образом компоновал факты, возбуждая и поддерживая интерес читателей. Известно, что сам Генри Джеймс именно так всегда и делал; а вот для текстов информативных, научных этот метод, конечно, не годится. Но если кто-то интересуется насущными проблемами современности, пусть лучше, как советовал Чехов, читает не повести и рассказы, а ученые книги на эти темы. Настоящая цель художественного произведения — не учить, а восхищать.

Писатели — люди незаметные. Их не приглашают на ежегодный банкет к лорду-мэру в Сити, не награждают

титулом «почетный гражданин» того или иного большого города. Им не выпадает честь разбить бутылку шампанского о нос спускаемого на воду океанского лайнера. Ради них не собираются на улице толпы, как ради кинозвезд, дабы видеть, как они выходят из отеля и садятся в «роллс-ройсы». Им не поручают открывать благотворительные базары в помощь обедневшим дамам из благородных семей или под восторженные клики зрителей вручать серебряный кубок победителю Уимблдонского турнира. Но все равно с доисторических времен появлялись среди человечества творцы, наделенные способностью украшать своим искусством суровые будни жизни. Можно съездить на Крит и удостовериться, что чаши, кубки и кувшины спокон веку украшались орнаментами, и не потому, что от этого они делались удобнее в употреблении, а потому, что так красивее. И на протяжении столетий художники обретали удовлетворение в создании произведений искусства. Если писатель создал художественное произведение, он свою задачу выполнил. Делать из рассказа кафедру или трибуну – кощунство.

## VI

Я думаю, было бы несправедливо завершить это несвязное эссе о рассказе, не упомянув талантливого автора, чье творчество в промежутке между двумя войнами пользовалось большой любовью читающей публики. Я говорю о Кэтрин Мэнсфилд. Если сегодня технические приемы английской новеллистики разнятся от приемов, которыми пользовались мастера прошлого века, то это во многом ее заслуга. Здесь, разумеется, не место излагать историю жизни мисс Мэнсфилд, но поскольку ее рассказы носят большей частью очень личный характер, кое-какие сведения из ее биографии необходимо привести. Родилась она в 1888 году в Новой Зеландии. Совсем еще юной написала несколько миниатюр, в которых обнаружила явные литературные способности, и решила непременно стать писательницей. Жизнь в Новой Зеландии кажется ей скучной и пошлой, она уговаривает отца отпустить ее в Англию, где вместе с сестрами она два года училась в школе. Респектабельные родители испытывают потрясение, узнав, что у их дочери был короткий роман с одним молодым человеком, с которым она познакоми-

лась на балу, и, вероятно, поэтому они в конце концов соглашаются отпустить ее в Англию. Отец назначает ей содержание – сто фунтов в год, что по тем временам, да еще для девушки, при экономном образе жизни было достаточно. В Лондоне Кэтрин Мэнсфилд возобновляет знакомство кое с кем из своих новозеландских друзей. Среди них был Арнольд Трауэл, к этому времени уже довольно известный виолончелист. В Новой Зеландии она была без памяти в него влюблена, но здесь переносит свои чувства на его младшего брата, скрипача. Они становятся любовниками. За комнату и питание в пансионе для одиноких женщин она платила двадцать пять шиллингов в неделю, и тем самым на одежду и развлечения ей оставалось всего пятнадцать шиллингов. Жить в таких стесненных обстоятельствах было не очень-то приятно, и когда учитель пения по имени Джордж Бауден, десятью годами старше нее, предложил ей стать его женой, она согласилась. Выходила замуж Кэтрин Мэнсфилд в черном платье, и единственным свидетелем при бракосочетании была ее подруга. Молодожены отправились на ночь в гостиницу, но новобрачная не позволила мужу осуществить то, что он рассматривал как свое законное супружеское право, и на следующий день оставила его. Позднее она написала о нем убийственный рассказ под названием «День мистера Реджинальда Пикока». Она поехала в Ливерпуль к своему любовнику, который играл там в оркестре передвижной труппы музыкальной комедии, и, как рассказывают, некоторое время работала в этой же труппе хористкой. Она была беременна, но знала ли она об этом, когда выходила замуж, остается неясным. Родителям Кэтрин отправила две телеграммы: о предстоящем замужестве и следом – о том, что она оставила мужа. Мать приехала в Англию, чтобы разобраться, что же собственно происходит, и была, должно быть, страшно скандализована, когда обнаружила свою дочь, как говорилось в викторианские дни, «в интересном положении». Кэтрин отправляют впредь до родов в Баварию, в городок Верисхофен. Там она прочитала рассказы Чехова, по-видимому, в немецком переводе и сама написала серию рассказов, позднее опубликованных под общим названием «В немецком пансионе». В результате несчастного случая она преждевременно разрешилась мертвым ребенком. И, поправившись, вернулась в Англию.

Первые рассказы Мэнсфилд были напечатаны в

журнале «Нью эйдж» и принесли ей некоторое признание. У нее появляются знакомства среди писателей. В 1911 году она знакомится с Мидлтоном Марри. Еще студентом он основал литературный журнал «Ритм» и теперь печатает в нем рассказ Мэнсфилд, который она по его просьбе ему присылает. Он назывался «Женщина в магазине». Мидлтон Марри родился в довольно бедной простой семье, но, будучи способным и усидчивым учеником, получил возможность окончить полную среднюю школу, оттуда, со стипендией, поступил в закрытую школу «Крайст-Хоспитал», а дальше, тоже со стипендией, в Оксфорд. Он был красив и обаятелен. Настолько красив, что, по словам французского беллетриста Франсиса Карко, с которым он познакомился во время одного из своих увеселительных наездов в Париж, шлюхи на Монмартре дрались за право лечь с ним в постель, разумеется, бесплатно. Марри влюбился в Кэтрин Мэнсфилд. И это подтолкнуло его на шаг, который он и без того уже некоторое время обдумывал: кончить университет, не сдавая, как было запланировано, специального экзамена на звание бакалавра с отличием, и, поскольку он ничему дельному, кроме сдачи экзаменов, не научился, зарабатывать деньги литературой. Оксфорд его разочаровал, больше, он считал, от учения ему ждать нечего. Бывший его наставник Фокс свел его со Спендером, редактором «Вестминстерского бюллетеня», и тот согласился испытать его в деле. Марри стал подыскивать себе жилище в Лондоне, и однажды, когда он обедал с Кэтрин Мэнсфилд, она предложила ему за семь с половиной шиллингов в неделю комнату в квартире, которую предоставили ей уехавшие на время знакомые. Он поселился у нее. Поскольку целыми днями оба были заняты, она писала рассказы, он делал работу для «Вестминстерского бюллетеня», виделись только по вечерам. Разговаривали, рассказывали, наверно, друг другу о себе, как это свойственно молодежи, засиживались до двух часов ночи. Во время одного из таких разговоров, когда наступила минутная пауза, Кэтрин спросила, почему он не делает ее своей любовницей. «Нет, что ты,— сказал он.— Разве ты не считаешь, что это бы все испортило?» — «Считаю»,— ответила она. И он был очень удивлен, когда позже узнал, что его слова ее глубоко оскорбили. Однако вскоре после этого они все-таки стали любовниками, а если верить автобиографии Марри «Меж двух миров», и поженились бы, будь Кэтрин свободна. Но Джордж

Бауден, вероятно назло, отказывался дать развод. В качестве свадебного путешествия они отправились в Париж – отчасти потому, что Марри хотел познакомить ее со своим большим другом Франсисом Карко. По возвращении в Англию жили то в Лондоне, то за городом. Едва обоснуются в каком-то месте, как Кэтрин оно уже опротивело, и приходится перебираться снова. За два года тринадцать переездов. Наконец, решено навсегда поселиться в Париже. К этому времени за Марри уже закрепилась репутация толкового журналиста, он мог даже откладывать часть заработков. Было условлено, что он будет писать для Спендера и для Ричмонда, редактора литературных приложений к «Таймсу», статьи о современной французской литературе. В расчете на свои сбережения и на гонорары за эти статьи, а также на содержание, получаемое Кэтрин, он полагал, что они вполне проживут в Париже.

В Париже сняли квартиру и за большие деньги перевезли из Англии мебель. Теперь они часто видятся с Франсисом Карко. Кэтрин с ним приятно, он веселый, забавный, наверно, немножко ухаживал за ней. Однако статьи Марри о французской литературе не принимает ни та, ни другая лондонская газета. А запасы денег подходят к концу. Карко помочь не в состоянии, он и так на них сильно потратился. Что делать, неизвестно. В это время приходит письмо от Спендера, редактор «Вестминстерского бюллетеня» сообщал, что у него в газете освобождается место критика-искусствоведа и что Марри, если вернется в Англию, сможет его получить. Вернулись, неохотно, в Лондон. Был март 1914 года. Опять жили то здесь, то там. А в августе началась война. Работа в «Вестминстерском бюллетене» кончилась. Перебрались в деревеньку Чолсбери в Бакингемшире, чтобы жить по соседству от Д.-Г. Лоуренса и его жены, с которыми установились в Лондоне дружеские отношения. Ничего путного из этого не вышло. Кэтрин хотелось городской жизни, Марри тяготился городом. У нее болели суставы пальцев, она не могла писать. Не хватало денег. Кэтрин жаловалась, что он просто не старается заработать больше. Зарабатывать было нечем. Они дошли до такой степени взаимного раздражения, что разрыв становился неизбежен, и оба это понимали. Кэтрин со времени отъезда из Парижа в Лондон поддерживала переписку с Франсисом Карко. Возможно, она чересчур всерьез принимала то, что он ей писал, во всяком случае, она,

кажется, считала, что он ее любит. Любила ли она его, кто знает. Он был приятный человек, а ей надо было уехать от Марри. Она думала, что Франсис Карко сможет дать ей счастье, которого она больше не испытывала, живя с Марри. Правда, Марри, лучше знавший Франсиса, считал, что она обманывается, но разубеждать ее не стал. Приехал, чтобы записаться в армию, брат Кэтрин, Лесли Бичем, и он дал ей денег на билет во Францию к Франсису Карко. В понедельник 15 февраля она в сопровождении Марри возвращается в Лондон, а еще через два или три дня одна отплывает в Париж.

Карко был призван на военную службу и находился в лагере в местечке Грэ. Женщинам в эту зону допуска не было, Кэтрин с большим трудом удалось туда проникнуть. Карко встретил ее на железнодорожной станции и привез в деревенский домик, где он квартировал. Она прожила у него три дня, а затем, разочарованная, вернулась в Париж. В чем там было дело, можно только догадываться. Но Марри вдруг получает телеграмму, что она возвращается и будет завтра в восемь часов на вокзале «Виктория». Когда они встретились, она поспешила объяснить ему (довольно нетактично, надо признать), что вернулась она не к нему, а просто приехала, потому что ей больше некуда деться. И они стали снова жить вместе, соблюдая, по словам Марри, «унылое перемирие». Французская эскапада дала Кэтрин материал для рассказа «Je ne parle pas Francais», где язвительно и не вполне справедливо изображен Франсис Карко и совершенно убийственно — Марри. Она дала ему прочесть рассказ в рукописи, и он был жестоко уязвлен — чего она, несомненно, и хотела.

Остается коротко обозреть оставшиеся несколько лет недолгой жизни Кэтрин Мэнсфилд. Где-то в 1918 году Джордж Бауден наконец с ней развелся, и они с Марри могли пожениться. К этому времени здоровье Кэтрин было в очень плохом состоянии. Она перенесла много болезней и по меньшей мере одну серьезную операцию. Теперь у нее обнаружился туберкулез легких. Ее лечили разные врачи, и в конце концов Марри убедил ее показаться специалисту. Специалиста пригласили. Кэтрин лежала в постели, Марри внизу дожидался авторитетного суда. Доктор спустился и сказал, что сейчас единственное спасение для Кэтрин — немедленно уехать в санаторий. В противном случае жить ей осталось два или три, мак-

симум четыре года. Дальше привожу отрывок из автобиографии Марри.

«Я поблагодарил его (доктора), распрощался с ним и поднялся к Кэтрин.

— Он говорит, что я должна поехать в санаторий,— были ее слова.— Но санаторий меня убьет.— Она бросила на меня быстрый испуганный взгляд.— Ты тоже хочешь, чтобы я уехала?

— Нет,— безнадежно ответил я.— Это ни к чему.

— Значит, ты веришь, что санаторий меня убьет?

— Верю.

— И веришь, что я поправлюсь?

— Да,— ответил я».

Кажется странным, почему ни доктор, ни сам Марри не догадались предложить ей пожить в каком-нибудь санатории один месяц на пробу. Был в это время хороший туберкулезный санаторий в Бэнчори, в Шотландии. Я думаю, ей бы там понравилось. И, конечно, жизнь там дала бы ей материал для нового рассказа. Пациенты были разные. Некоторые жили там годами, потому что больше нигде жить не могли. Другие вылечивались и уезжали. Кое-кто умирал, умирал мирно и, кажется, без сожалений. Говорю со знанием дела, потому что обстоятельства сложились так, что я как раз находился в этом санатории, когда туда могла бы приехать Кэтрин. Я бы тогда с ней познакомился. И она бы меня невзлюбила с первого взгляда. Впрочем, не о том речь.

С той поры, ища исцеления, Кэтрин Мэнсфилд жила в разных местах за границей, и при ней неотступно находилась подруга, Ида Бейкер, которая за ней ухаживала. Ида Бейкер, молодая женщина, ровесница Кэтрин, посвятила уходу за ней несколько лет жизни. Кэтрин обращалась с ней хуже, чем с собакой, изводила ее, поносила, ненавидела, иногда готова была убить — и беззастенчиво пользовалась ее услугами. Ида Бейкер оставалась ее верной, любящей рабыней. Кэтрин была чудовищно эгоцентрична, чуть что, приходила в бешенство, ни с кем не считалась, грубила, придиралась, держалась презрительно и высокомерно. Довольно неприятный человек, не правда ли? На самом же деле она очень к себе располагала. Клайв Белл, который знал ее лично, говорил мне, что в ней была бездна обаяния. Она отличалась язвительным остроумием и, когда хотела, оказывалась занимательнейшей собеседницей. Марри должен был рабо-

тать и только иногда приезжал к ней из Лондона на короткое время. Они часто писали друг другу письма. После смерти Кэтрин Марри опубликовал ее письма к себе, но свои, естественно, не приложил, так что о характере их отношений в этот период можно только догадываться. Ее письма по большей части очень теплые, но когда ее что-то задевало, они становились убийственными. Отец Кэтрин прибавил ей содержание, теперь она получала двести пятьдесят фунтов в год, но все равно бывали периоды безденежья, и как-то раз, сообщив Марри об одном непредвиденном расходе, она сразу же следом послала свирепо ругательное письмо, упрекая его за то, что он не прислал немедленно денег, а подверг ее унизительной необходимости просить. Марри оплачивал счета врачей и все расходы по ее лечению. Он влез в долги. «Если нет денег,— писала она,— почему же ты купил зеркало?» Бриться-то бедняге надо было... Когда Марри получил место редактора «Атенеума» с ежегодным жалованьем в восемьсот фунтов, Кэтрин немедленно потребовала, чтобы он по десять фунтов в месяц присылал ей. Было бы благороднее с его стороны, если бы он сам это предложил. Возможно, что он и вправду был скуповат. Любопытно, что когда Кэтрин послала ему рассказ, который надо было перепечатать на машинке, она специально оговорила, что перепечатка — за ее счет. Это нарочито оскорбительная оговорка.

Беда в том, что они с самого начала плохо подходили друг другу. Марри, хотя и более внимательный, был так же сосредоточен на себе, как и Кэтрин. Кажется, ему недоставало чувства юмора, но зато он был добр, флегматичен и на редкость терпелив. Ревность, как известно, способна жалить и тогда, когда любовь умерла; несмотря на то что Марри уже не был больше влюблен в Кэтрин, его, конечно, оскорбило, что она уехала от него к другому мужчине. И когда после неудачи с Франсисом Карко он принял ее обратно, он поступил порядочно, даже великодушно. Никаких признаков того, что она была ему благодарна, не видно. Все, что он для нее делал, она принимала как должное. А он был человек хотя и наивный, но отнюдь не пустое место. Из него получился очень неплохой критик, она сама ценила его замечания по поводу ее рассказов. В позднейшие годы он написал книгу «Жизнь Свифта», которая, по общему мнению, является лучшей из существующих работ об этом ужасном человеке и бесподобном стилисте.

Прогноз английского фтизиатра оказался верным. Он дал Кэтрин максимум еще четыре года жизни. Проведя некоторое время на итальянской Ривьере, потом на французской и позже в Швейцарии, она в качестве последнего средства легла в конце концов в клинику Гурдиева в Фонтенбло. И там в начале 1923 года скончалась. Ей было тридцать четыре года.

Признано всеми, что Кэтрин Мэнсфилд находилась под сильным влиянием Чехова. Но Мидлтон Марри это отрицал. По его мнению, она писала бы точно так же, даже если бы не прочла ни одного чеховского рассказа. Думаю, что тут он ошибался. Разумеется, она бы все равно писала, это было у нее в крови; но если бы не Чехов, рассказы ее оказались бы иными. Произведения Кэтрин Мэнсфилд представляют собой душевные излияния одинокой, чувствительной, больной женщины, которой неуютно живется в Европе, хотя она сама избрала ее местом своего обитания. Это — их материя. А форму ей подсказало творчество Чехова. В прошлом схема построения рассказа была очень проста. Сначала давалась обстановка, это во-первых; во-вторых, вводились персонажи; в-третьих, рассказывалось, что они делают и что делается с ними; и наконец, в-четвертых, чем все дело кончается. По такой формуле можно было, особенно себя не утруждая, писать повествования любой длины. Но когда рассказы стали печатать в газетах, их размеры оказались строго ограничены. Чтобы удовлетворить новым требованиям, понадобились новые приемы: из рассказов пришлось исключить все, что было несущественно для развития действия. Значение первого пункта, обстановки, состоит в том, чтобы создать у читателя соответствующее настроение, а также придать рассказу правдоподобие. Этот пункт можно безболезненно опустить, что сейчас по большей части и делается. Опустить концовку, исход действия, дав волю читательскому воображению,— дело рискованное. Читатель, заинтересованный описанными событиями, надеется узнать, чем дело кончилось, ему не нравится, когда его надежды не оправдываются; однако, если исход очевиден, недосказанность только подстегивает интерес и оказывается действенным выразительным средством. Прекрасный пример этому — «Дама с собачкой» Чехова. Пункты второй и третий опустить нельзя, без них нет рассказа. Очевидно, что повествование, вводящее читателя прямо в гущу событий, обладает особым драматизмом, которое захваты-

вает читателя и приковывает его внимание. Чехов таким образом написал несколько сотен коротких рассказов, и когда потом, с возросшей популярностью, получил место в толстых журналах и мог публиковать более длинные произведения, он очень часто все равно предпочитал придерживаться привычной схемы.

Эта схема как нельзя лучше отвечала темпераменту и таланту Кэтрин Мэнсфилд. Талант у нее был небольшой, но очень изящный. Поклонники, мне кажется, оказали ей дурную услугу, требуя от нее того, на что ее работа не дает никаких оснований. У нее было мало выдумки. Выдумка — это особое искусство. Она бывает свойственна молодости и с возрастом пропадает. Это естественно, потому что для правдоподобной выдумки нужен жизненный опыт, а когда опыт накапливается, события теряют прелесть новизны, перестают радовать и возбуждать воображение и не подстегивают больше, как в молодости, к творчеству. У Кэтрин жизненного опыта не хватало. Марри с осуждением пишет, что она «мечтала о деньгах, о роскоши, приключениях и о жизни в больших городах». Разумеется; ведь это был материал для ее рассказов. Писателю, чтобы выразить правду, как он ее понимает, надо самому пожить в водовороте жизни. Если верно словарное определение рассказа как «повествования о событиях, которые происходили или могли произойти», надо признать, что Кэтрин Мэнсфилд не бог весть какой рассказчик. Ее дар был в другом. Она умела взять определенную ситуацию и выжать из нее всю содержащуюся в ней иронию и горечь, всю душевную боль и сердечную неустроенность. Примером может служить ее произведение, которое она озаглавила «Психология». Есть у нее и несколько объективных рассказов, как «Дочери покойного полковника» или «Картины»; они хорошо написаны, но могли бы выйти из-под пера любого умелого беллетриста. А она приобрела известность, главным образом, рассказами «с атмосферой». Я расспрашивал разных людей, имеющих отношение к литературе, что они понимают в данном случае под словом «атмосфера», но они либо не смогли, либо не захотели дать мне удовлетворительный ответ. Не помог и Оксфордский словарь. После очевидных определений там идет такое: «образно: окружающая умственная или эмоциональная обстановка, среда». На практике же это означает, мне кажется, изысканную отделку, которая

поддерживает рассказ, когда сама конструкция его настолько тонка, что оказывается неустойчивой. Это Кэтрин Мэнсфилд умела делать искусно и очаровательно. У нее был поистине редкий дар наблюдательности, она удивительно тонко описывала явления природы: ароматы земли, ветер и дождь, море и небо, деревья, плоды и цветы. Не последним из ее талантов является умение передать душераздирающий подтекст самого обыкновенного, казалось бы, разговора, например, за чашкой чая, а это, видит Бог, задача не из легких. Стиль у нее приятно разговорный, даже самые мимолетные ее зарисовки читаются с удовольствием. Они не застревают в памяти, как, скажем, «Пышка» Мопассана или «Палата № 6» Чехова; наверно, потому, что факты помнятся лучше ощущений. И захочешь – не забудешь, как упал с лестницы и растянул лодыжку; а вот поди вспомни, что ощущал, когда был влюблен. Но такое ли уж достоинство литературного произведения, что оно не забывается, это еще вопрос, на который я не берусь ответить.

Кэтрин Мэнсфилд не нравилось в Новой Зеландии, пока она жила там; но позже, когда Англия не дала ей того, что она искала, когда она была уже больна, мысли ее часто возвращались к стране ее юности. Иногда она жалела о том, что уехала. Теперь, задним числом, ей казалось, что на родине она жила полной, разнообразной, упоительной жизнью. И хотелось писать об этом. Первый такой рассказ получил название «Прелюдия». Она написала его, когда они с Марри жили три месяца в Бандоле на французской Ривьере и были счастливы, как никогда ни прежде, ни потом. Она хотела назвать рассказ «Алоэ», «Прелюдию» предложил Марри. Я думаю, он чувствовал, что это не столько рассказ, сколько описание обстановки для рассказа. Известно, что начинала она его как роман, и поэтому, наверно, он слегка бесформен. Позднее на этом же материале были написаны рассказы: «Морское путешествие», «В бухте» и «Чаепитие в саду». В «Морском путешествии» описывается, как маленькая девочка под присмотром бабушки едет ночью на пароходе из одного новозеландского порта в другой. Ничего более нежного и прелестного невозможно вообразить. Остальные рассказы – об отце, матери, брате, сестрах, кузенах и кузинах, соседях. Они написаны свежо, выпукло и естественно. Мы знаем, что она много над ними работала, однако они производят приятное впечатле-

ние живой непосредственности. Здесь нет горечи, разочарования, надрыва, характерных для большинства ее рассказов. На мой вкус, это лучшее из всего, что она написала.

Говорят, что теперь рассказы Мэнсфилд расцениваются не так высоко, как в двадцатые годы. Жаль, если их забудут. Надеюсь, что этого не случится. Ведь на самом деле литературному произведению придает особый интерес именно личность автора. И неважно, пусть он напыщен, как Генри Джеймс, или чуточку вульгарен, как Мопассан, или назойлив и невоспитан, как Киплинг,— раз автор сумел выразить себя, свою особость и неповторимость, значит, работа его живет. И уж что-то, а это Кэтрин Мэнсфилд умела.

# МОЭМ ВЫБИРАЕТ ЛУЧШЕЕ У КИПЛИНГА

*(«Введение» к сборнику рассказов Р. Киплинга, 1953)*

В этом эссе моя задача говорить только о рассказах Редьярда Киплинга, я не касаюсь ни его стихов, ни его политических взглядов, кроме тех случаев, когда они непосредственно отразились в рассказах.

Отбирая их, я был вынужден решить, брать ли только те, которые мне больше всего нравятся. Тогда мне пришлось бы назвать почти все его индийские рассказы. В них он, по-моему, показал себя с самой лучшей стороны. Когда он писал об индийцах и об англичанах в Индии, он чувствовал себя дома и писал с легкостью, свободой и богатством воображения, каких не всегда добивался, работая с другим материалом. Даже самые легковесные из них читаются отлично. Они дают вам почувствовать аромат Востока и запахи базаров. Затяжные дожди и зной пропеченной солнцем земли, грубую жизнь казарм, где расквартированы оккупационные войска, и — другую жизнь, такую английскую и в то же время такую чуждую жизни в Англии, которую вели офицеры, начальники индийской гражданской службы и рой мелких чиновников, сообща управлявших этой обширной территорией.

Много лет назад, когда Киплинг еще был в зените славы, мне доводилось встречаться с индийскими чиновниками и преподавателями индийских университе-

тов, и они говорили о нем с чувством, весьма похожим на презрение. Объяснялось это постыдной, но естественной завистью. Они были обижены тем, что этот безвестный журналист, не имеющий никаких социальных заслуг, достиг всемирной славы. Они уверяли, что он не знал Индии. А сами они ее знали? Индия – не государство, это целый континент. Верно, что Киплинг был близко знаком только с его северо-западом. Как всякий другой разумный писатель, он выбирал местом действия для своих историй те районы, которые знал лучше всего. Критики-англичане бранили его за то, что он не писал о тех или иных явлениях, которые казались им важными. Он был расположен скорее к мусульманам, чем к индусам. Он лишь очень поверхностно интересовался индуизмом и той религией, которая так сильно повлияла на огромную массу индийских общин. У мусульман были качества, вызывавшие его восхищение; об индусах он редко высказывался одобрительно. Ему как будто и в голову не приходило, что и среди них могут быть эрудиты, видные ученые и философы с живым умом. Так, например, бенгалец для него был трус, путаник, хвастун, который в трудную минуту терял голову и норовил уйти от ответственности. Об этом можно пожалеть; но правом Киплинга, как и всякого автора, остается выбор сюжетов, какие его привлекают.

Однако я понимаю, что если бы в этом томе ограничился индийскими рассказами Киплинга, я не дал бы читателю сколько-нибудь правильного представления о его многогранном таланте. Поэтому я включил несколько рассказов и с английскими декорациями, заслуживших в свое время много похвал.

Я не вижу необходимости приводить здесь больше биографических подробностей, чем мне кажется нужным для разговора о его рассказах. Родился он в 1865 году в Бомбее, где его отец преподавал «архитектурную скульптуру». Когда ему пошел шестой год, родители увезли его и младшую сестренку в Англию и обоих устроили в доме, где они, попав во власть недоброй и бестолковой женщины, были крайне несчастны. Бедного мальчонку пилили, запугивали и били. Когда мать через несколько лет опять побывала на родине, она была потрясена тем, что увидела там, и увезла обоих ребят с собой. В двенадцать лет Киплинга отдали в школу в Вествард-Хо! Называлась она «Колледжем вооруженных сил» и была совсем недавно основана для того,

чтобы за небольшую плату готовить сыновей офицеров для вступления в армию. Там училось около двухсот мальчиков, расселенных в выстроенных в ряд небольших домиках. Что представляла собою сама эта школа, меня не касается, меня интересует только то, как описал ее Киплинг в книжке под названием «Стоки и Ко». Более отвратительного описания школы, кажется, не сыскать. Все учителя, работавшие там, за исключением классного наставника и священника, изображены как дикие, грубые, ограниченные неучи. У мальчиков — а предполагалось, что это сыновья джентльменов, — не было и понятия о порядочности. Трех мальчиков, о которых повествуют эти истории, Киплинг назвал Стоки, Индюк и Таракан. Стоки был коноводом. Он так и остался идеалом Киплинга — любитель всяческого риска, мастер помучить учителей, авантюрист, солдат и джентльмен. Таракан был портрет самого Киплинга. Все трое упражняли свой юмор в сугубо отталкивающих шутках и розыгрышах. Киплинг написал о них с увлечением, и нужно отдать должное этим рассказам: сделаны они так блестяще, что, хотя пока читаешь, мурашки бегают по спине, раз начав, не оторвешься до самого конца. Я их вообще коснулся только потому, что мне было ясно: влияние, которому Киплинг подвергался четыре года, проведенные в школе (он прозвал ее «колл»), оказалось таким сильным, что он не отделался от него никогда. Он так и не сумел освободиться от впечатлений, предрассудков и моральной позы, которые приобрел в то время. Да нет и указаний на то, что он этого хотел. До конца он не упускал случая помучить учителей или устроить кому-то розыгрыш. Ему как будто и в голову не приходило, что школа была третьесортная, а мальчишки — порядочный сброд. Да что говорить, побывав там много лет спустя, он прелестно описал эту поездку, горячо прославил беспощадного педанта — своего прежнего наставника, и высказал благодарность за великие благодеяния, полученные в те годы, когда был на его попечении.

Киплингу еще не исполнилось семнадцати лет, когда его отец, в то время хранитель музея в Лахоре, устроил его на работу младшим редактором в английском издании «Гражданской и военной газеты», выходившей в этом городе, и он, не окончив школу, вернулся в Индию. Это было в 1882 году. Мир, в который он вступил, был очень не похож на тот, в каком мы живем сегодня. Великобритания достигла вершины своего могущества.

На карте были выкрашены в розовый цвет большие куски суши, подчиненные суверенитету королевы Виктории. Метрополия была сказочно богата. Англичане были мировыми банкирами, английская торговля посылала свою продукцию в самые отдаленные уголки земли, и качество ее было, по всеобщему признанию, выше чем все, что производилось в любой другой стране. На земле царил мир, если не считать мелких карательных походов то здесь, то там. Армия, хоть и небольшая, была уверена (несмотря на неудачу в Маджубе[1]), что может устоять перед любой силой, направленной против нее. Британский флот был величайшим в мире. В спорте англичанам не было равных. Никто не мог с ними соперничать в играх, в которые они играли, и в классических бегах, на которых — неслыханное дело! — побеждала лошадь из-за границы. Казалось, ничто никогда не изменит этого счастливого положения вещей. Жители наших островов верили в бога, а бог, в чем они не сомневались, принял Британскую империю под особое свое покровительство. Правда, ирландцы много кому портили кровь. Правда и то, что фабричные рабочие получали слишком мало, а работали слишком много. Но это казалось неизбежным следствием индустриализации страны, и помочь тут было нечем. Реформаторы, пытавшиеся облегчить их жизнь, рассматривались как злонамеренные смутьяны. Правда, земледельцы жили в жутких лачугах и зарабатывали жалкие гроши, но добродетельные супруги помещиков были к ним очень добры. Многие из них заботились об их моральном благополучии, посылали им бульон и холодец, когда они болели, а также одежду для их детей. Люди любили повторять, что богатые и бедные были на свете всегда и всегда будут, и это как будто всех успокаивало.

Англичане много ездили по Европе. Они наводняли курорты Спа, Виши, Аахен и Баден-Баден. Зимой они устремлялись на Ривьеру. Они строили себе роскошные виллы в Каннах и в Монте-Карло. Для их удобств воздвигались огромные отели. У них была куча денег, и расходовали они их не жалея. Они чувствовали себя отдельной расой, и стоило им высадиться в Кале, как их осеняло, что теперь они находятся среди туземцев,— не

---

[1] Местность в Натале (Южная Африка), где в 1881 году буры нанесли серьезное поражение англичанам.

таких, конечно, как индийцы или китайцы, но — туземцев. Только они ежедневно умывались и мылись, и ванны, которые они часто возили с собой, наглядно доказывали, что они отличаются от всех остальных. Они были здоровые, крепкие, разумные, во всех отношениях выше других. Им было приятно находиться среди туземцев, чьи обычаи были так далеки от английских и которых они считали фривольными (французы!), ленивыми (итальянцы!), глупыми, но забавными (немцы!), но по свойственной им сердечной доброте относились к ним хорошо. Им и в голову не приходило, что вежливость, с которой их встречали, поклоны, улыбки, желание угодить объяснялись их щедрыми тратами, а за спиной у них «туземцы» смеялись над их нескладной одеждой, их простоватостью и плохими манерами, их наглостью, их глупостью — как упорно они дают себя обирать, их покровительственной терпимостью. И потребовались страшные войны, чтобы они поняли, как сильно ошибались. Англо-индийское общество, в которое попал Киплинг, когда приехал к родителям в Лахор, полностью разделяло предвзятые мнения и самоуспокоенность их земляков в Англии.

В школе Киплинг по близорукости был освобожден от спортивных игр, поэтому у него оставалось время, чтобы много читать и даже писать. Наставник его, видимо, понял, какие тут таятся возможности, и у него хватило ума разрешить мальчику пользоваться его личной библиотекой. В свободные минуты, которые выпадали ему во время работы в «Гражданской и военной газете», он писал рассказы, позже составившие сборник «Простые рассказы с гор». Для меня они интересны главным образом тем, как в них представлено общество, которое он изображает. Картина удручающая. Нигде ни слова о том, чтобы люди, о которых он пишет, интересовались искусством, литературой или музыкой. Создается впечатление, что подозрения вызывает всякий, кто пытался узнать что-нибудь об Индии. Об одном из своих персонажей Киплинг пишет: «Про индийцев он знал столько, сколько знать про них безопасно». Человек, увлеченный своей работой, видимо, вызывал недоверие, в лучшем случае как чудак, в худшем — как зануда. Описанная здесь жизнь пуста и бессодержательна. Даже подумать страшно, как эти люди довольны собой. И что это были за люди? Обычные средние буржуа из скромных семейств в Англии, сыновья и дочери отставных государ-

ственных служащих, священников, врачей и адвокатов. Мужчины — пустоголовые: те из них, что служили в армии или побывали в университетах, приобрели известный лоск, а женщины остались неглубокими, провинциальными и жеманными. Время они проводили в ленивом флирте, больше всего заботясь о том, как отбить мужчину у другой женщины. Возможно, потому, что Киплинг писал в эпоху ложной стыдливости, а возможно — от врожденной неприязни к сексу, в этих рассказах, хотя флирта в них хоть отбавляй, дело лишь очень редко доходит до связи. Как ни поощряли эти женщины мужчин, с которыми кокетничали, в решительную минуту они отступали. Короче говоря, они были тем, что во Франции обозначается изящным словом — allumeuses [1].

Удивительно, что Киплинг с его живым умом и острой наблюдательностью, к тому же успевший так много прочесть, часто судил о людях по их внешним проявлениям. Он, конечно, был еще очень молод. Когда «Простые рассказы» вышли в свет, ему было всего двадцать два года. Может быть, и естественно, что, перенесенный прямо из грубой реальности Вествард-Хо в более чем скромную домашнюю обстановку хранителя лахорского музея, он был ослеплен первым знакомством с обществом, на его взгляд, окруженным ореолом красоты. Так же был ослеплен маленький буржуа Марсель, впервые допущенный в избранный кружок мадам де Германт [2]. Миссис Хоксби не была ни столь блестящей, ни столь остроумной, как хочет внушить нам Киплинг. Он выдает ее серость, когда ее устами сравнивает женский голос со скрежетом тормозов подземного поезда, подходящего к станции Эрлз-Корт. Нам предлагают поверить, что она была изысканная модница. Будь это так, она вообще не оказалась бы на Эрлз-Корт, разве что поехала туда навестить свою старую няню, да и то поехала бы не подземкой, а в наемном кебе.

Но в «Простых рассказах с гор» речь идет не только об англо-индийском обществе. В тот же том вошли рассказы из индийской жизни, а также солдатские. Если вспомнить, что, когда они писались, автору еще не было двадцати лет, остается подивиться, как много он всего

---

[1] Кокетки, соблазнительницы *(фр.)*.

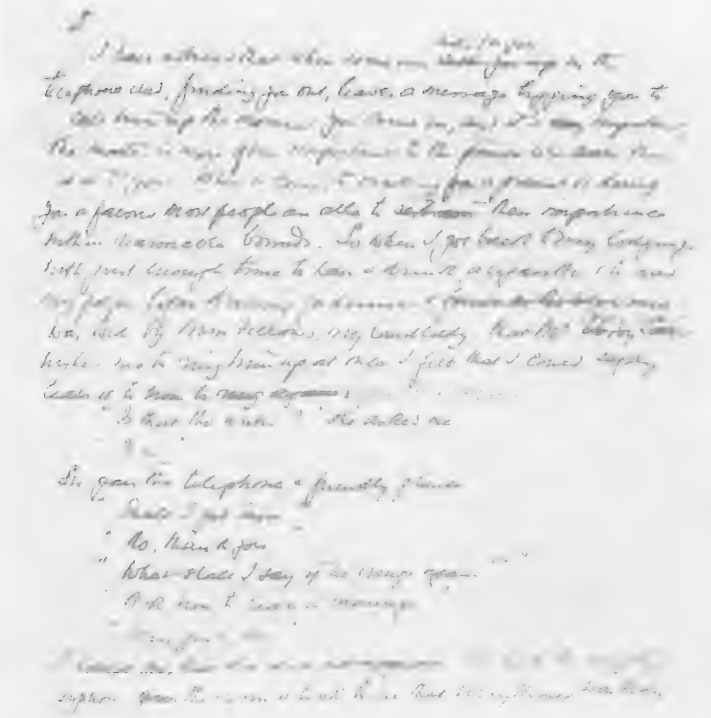
[2] Ссылка на эпизод из романа Марселя Пруста «По направлению к Свану».

# Творчество

*С А. Фрером, представителем издательства «Хейнеманн», опубликовавшим многие книги Моэма*

## Творец творящий...

*Творческие раздумья*



*...и их плоды (страница рукописи Моэма)*

**...и творец творимый**

*В ателье скульптора Л. Толпыгина*

*Портрет работы Грэма Сазерленда (1949)*

## Классики и коллеги по ремеслу

*Генри Филдинг*

*Джейн Остен*

*Чарлз Диккенс*

*Ф. М. Достоевский*

*Л. Н. Толстой*

*Гюстав Флобер*

*А. П. Чехов*

*Ги де Мопассан*

*Мэтью Арнолд*

*Арнольд Беннетт*

*Г. Дж. Уэллс*

*Редьярд Киплинг*

*Кэтрин Мэнсфилд*

*Оскар Уайльд*

*Генри Джеймс*

*«...и отложил перо в сторону»*

знает. Киплинг рассказал, что лучшие из рассказов он слышал от отца. Я думаю, что эти слова можно объяснить сыновней почтительностью. Мне кажется, что писатель лишь очень редко может использовать данный ему материал в готовом виде,— так же редко, как человек в настоящей жизни может быть перенесен в рассказ и сохранить правдоподобие. Разумеется, где-то писатель берет свои идеи, они не выскакивают из его головы, как Афина Паллада из головы своего папаши, во всеоружии, только сядь и запиши. Но любопытно, как часто было достаточно крошечного намека и смутной ассоциации, чтобы воображение писателя заработало и со временем продиктовало ему вполне выстроенную вещь. Возьмите, к примеру, более поздний рассказ «Гробница его предков». Очень возможно, что для него потребовалось только мимолетное замечание одного из офицеров, которых Киплинг знал в Лахоре: «Чудаки эти туземцы. Помню, был один, звали его Так-то, и стояли они в горах, среди бхилов, чей дед держал их в порядке чуть не сто лет, и там же был похоронен, а они вбили в свои глупые головы, что это было перевоплощение того старика и он может сделать из них все, что захочет». Вот этого Киплингу вполне хватило бы, чтобы воображение помогло ему создать забавный и прелестный рассказ. «Простые рассказы» — очень неровная книга. Киплинг вообще работал неровно. Мне кажется, что для автора коротких рассказов это неизбежно. Написать короткий рассказ — дело хитрое, и хороший он получится или плохой, зависит не только от авторской концепции, силы выразительности, ловкости композиции, воображения и фантазии: это еще зависит от везенья. Так, искусный японец, выбирая из кучки жемчужных семян одно, на его взгляд неотличимое от остальных, и вводя его в раковину, не может сказать, превратится ли оно в ровную круглую жемчужину или в бесформенный предмет, не имеющий ни красоты, ни стоимости. И автор не может правильно судить о собственной работе. Киплинг высоко ценил свой рассказ «Рикша-призрак». Думаю, что будь он более искушен, когда писал, ему пришло бы в голову, что можно бы побольше сказать в оправдание героя. Это большое несчастье — разлюбить замужнюю женщину, с которой у тебя была связь, и влюбиться в другую и захотеть на ней жениться. Но так бывает. И когда женщина не принимает новой ситуации, и преследует вас, и молит, и мучит слезами, вполне естественно, что в конце концов вы

теряете терпение и срываетесь. Миссис Кит-Уэссингтон — самая неотвязная пиявка в литературе, ибо даже после своей смерти продолжает донимать несчастного, сидя в своей призрачной рикше. Джек Пэнси заслуживает не столько осуждения, сколько сочувствия. Оттого, что писать этот рассказ было трудно, он может казаться автору лучше, чем другой, который словно сам написался, — там в основе может быть какая-то психологическая ошибка, которую он не заметил, а иногда в законченном уже рассказе он видит то, что видел мысленно, когда только задумал его, а не то, что предложил публике. Но не следует удивляться, что иногда Киплинг писал вещи слабые, неубедительные, дешевые. Скорее удивительно то, как много он написал первосортного. Он был на редкость многообразен.

В очерке, который Т.-С. Элиот предпослал составленному им сборнику стихов Киплинга, он как будто дает понять, что для поэта разнообразие не похвально. Я бы не рискнул спорить с мистером Т.-С. Элиотом ни по какому вопросу, касающемуся поэзии, но хотя для поэта разнообразие, может быть, и не достоинство, для прозаика тут нет и сомнений. Хороший прозаик наделен чертой, которой он обладает почти наравне со всеми людьми, но в большей степени; он — не только одна личность, но своеобразное смешение нескольких личностей или — чтобы это не прозвучало слишком экстравагантно — в нем заключено несколько порой несогласуемых ипостасей. Критики не могли понять, как один и тот же человек мог написать «Браглсмита» и «Отпустительную молитву», и потому обвиняли его в неискренности. Они были несправедливы. «Браглсмита» написала личность, названная «Тараканом», а молитву — личность Ярдли-Орд. Оглядываясь на свою жизнь, мы иногда находим утешение в мысли, что часть нашей личности, о которой мы можем только сокрушаться, погибла, хотя нашей заслуги в этом обычно нет. В отношении Киплинга странно то, что личность под именем «Таракан», которой, казалось бы, пора было раствориться под влиянием лет и житейского опыта, осталась живой и в полной силе чуть ли не до его смертного часа.

В Бомбее, малым ребенком, Киплинг говорил на хинди со своей няней и со слугами, говорил, как на родном языке, а в книге «Кое-что о себе» рассказал, что когда его приводили показать родителям, с трудом объяснялся с ними на ломаном английском. Можно предположить,

что, вернувшись в Индию, он быстро воскресил в себе прежнее знание языка. В той же книге он рассказал, притом безукоризненным языком, как в Лахоре он добывал материал, который использовал так быстро и так эффектно. Как репортер, «я описывал открытие крупных мостов и тому подобное, что означало одну или две ночи в обществе инженеров; наводнения на железных дорогах, то есть ночи под дождем с издерганными начальниками ремонтных бригад; деревенские праздники, за которыми следовали вспышки холеры или оспы; общинные бунты в тени мечети Вазир-хана, когда терпеливые солдаты, залегшие в лесных складах или в темных проулках, ждали приказа выступить и бить толпу по ногам прикладами, и ворчащий, вспыхивающий, пьяный от веры город опоминался без кровопролития...». Часто ночами «я бродил до рассвета по всяким злачным местам — винным лавкам, игральным притонам и курильням опиума, в которых нет ни капли таинственности, среди придорожных развлечений, таких, как театр марионеток или туземные пляски, или по узким канавам под мечетью Вазир-хана где я просто глазел... А еще бывали «мокрые» ночи в клубе или в офицерском собрании, где компания мальчиков, до смерти напуганных новой обстановкой, но еще сохранивших разума настолько, чтобы держаться пива и мяса, которые редко подводят, пыталась веселиться, и как-то им это удавалось. С солдатами тех времен я встречался в форте Лахор и, реже, в туземном квартале Миан Мир. Так как не было у меня никакого звания, требующего оглядки, а ремесло мое на это толкало, я мог, когда хотел, передвигаться в четвертом измерении. Я научился понимать весь ужас жизни рядового солдата и ненужные муки, какие он претерпевал из-за христианской доктрины, гласящей, что «возмездие за грех есть смерть»[1].

В этот сборник я включил два рассказа, в которых фигурируют Малвейни, Лиройд и Ортерис. Они были крайне популярны. Мне кажется, что для большинства читателей им вредит то, что написаны они своеобразным языком рассказчиков. Как далеко можно писателю зайти в этом направлении, решить нелегко. Казалось бы, глупо заставлять таких людей, как Малвейни и Ортерис, выражаться культурным языком преподавателя Кембриджского колледжа; однако же, заставляя их все время гово-

[1] Библия, Послание Павла к римлянам, гл. 6, 23.

рить на диалекте, легко нагнать скуку. Быть может, самое лучшее – это использовать фразеологию, грамматику и лексикон персонажей, произношение же передавать по возможности экономно, чтобы не затруднять читателя. Однако Киплинг держался другого мнения. Он изображал говор своих трех солдат фонетически. К йоркширскому говору Лиройда никто не придерется, тут Киплинга проверял отец, сам выходец из Йоркшира; но ни ирландский говор Малвейни, ни кокни Ортериса, по мнению критиков, не соответствуют действительности. Киплинг был мастером описаний, умел блестяще рассказать тот или иной эпизод, но диалог ему порой не давался. Ортерис пользуется выражениями, которые нипочем бы не употребил, и вполне оправдан вопрос, где ему попалась цитата из «Песен древнего Рима»[1] Маколея. И не могу я поверить, что воспитанная женщина, какой, надо полагать, была мать Мальчика-Хвороста, в разговоре с сыном называла его отца «благоверный». Местами язык, каким говорят офицеры и чиновники, неоправданно простецкий. Мне кажется, что разговорная речь у Киплинга безупречна, только когда он переводит на размеренный, строгий английский язык речь индийцев. Читатель, наверное, помнит, что ребенком, разговаривая с родителями, он переводил с хинди на английский. Может быть, это и была речь, которая давалась ему всего естественнее.

В 1887 году, отработав в «Гражданской и военной газете» пять лет, Киплинг был переведен на несколько сот миль южнее, в Аллахабад, работать в гораздо более крупном издании, журнале «Пионер». Владельцы его готовили еженедельник для Англии, и Киплинга поставили редактором. Беллетристике там отводилась целая страница. «Простые рассказы с гор» нужно было укладывать в тысячу двести слов, здесь же он располагал местом, достаточным для рассказа в 5000 слов. Он писал «солдатские рассказы, индийские, а также о противоположном поле», среди них такие сильные, но жуткие, как «Знак зверя» и «Возвращение Имрэя».

Рассказы этого периода вышли в шести томиках в бумажной обложке, в Индийской железнодорожной би-

---

[1] «Песни древнего Рима» (1842) – серия баллад на темы древнеримской истории, написанная Маколеем, английским историком, публицистом и политическим деятелем (1800–1859).

блиотеке Уилера, и на полученные за это деньги, а также с обязательством писать путевые очерки, он уехал в Англию «через Дальний Восток и Соединенные Штаты». Это был 1889 год. Он провел в Индии семь лет. Его рассказы уже знали в Англии, и когда он, совсем еще молодым человеком, приехал в Лондон, редакторы были готовы брать все, что он ни напишет. Он поселился на Вильер-стрит, близ Стрэнда. Рассказы, написанные здесь – самого высокого качества, такого качества он и позже часто достигал, но не превысил ни разу. Среди них «На холме Гринхау», «Сватовство Дины Шадд», «Бывший человек», «Без благословения церкви», «В конце коридора» и «Радио». Впечатление такое, словно новая обстановка, в которой он очутился, прибавила яркости его воспоминаниям об Индии. Такое случается, и нередко. Когда автор живет там, где происходит действие его рассказа, может быть, среди тех самых людей, которых подсказали ему выдуманные им персонажи, вполне может случиться, что обилие впечатлений перегружает его. За деревьями он перестает видеть лес. Но расстояние стирает в его памяти лишние подробности и незначительные факты. Тогда он видит свой сюжет, можно сказать, с птичьего полета и, освободившись от материала, который ему мешает, может придать рассказу форму, которая и позволяет его завершить.

Тогда же он написал рассказ, который назвал «Лучшая в мире история». Он интересен тем, что в нем автор, кажется в первый раз, коснулся метампсихоза. Понятно, что эта тема интересовала его, вера в переселение душ заложена глубоко в психологии индусов. Народы Индии верят в него так же безоговорочно, как христиане XIII века верили в непорочное зачатие Марии и в воскресение Христа. Глубину этой веры всякий, кто путешествовал по Индии, не мог не заметить не только среди неграмотных, но и среди людей культурных, опытных в житейских делах. Можно услышать в разговоре или прочесть в газете о людях, уверяющих, что они помнят что-то из своих прошлых жизней. В данном рассказе Киплинг подошел к теме с большой силой воображения. И вернулся к ней в другом рассказе под названием «Радио». Там он ловко использовал то, что было в то время новой игрушкой для научно настроенных любителей, чтобы убедить читателя в полной возможности того, что помощник аптекаря, умирающий от туберкулеза, вполне

мог, приняв лекарство, вспомнить одну из своих прошлых жизней, в которой он был Джоном Китсом. Всякого, кто стоял когда-нибудь в Риме в маленькой комнате окнами на лестницу, ведущую вниз, на площадь Испании, и видел портрет, написанный Джозефом Северном с исхудалой, прекрасной головы мертвого поэта, рассказ Киплинга глубоко волнует. С замиранием сердца следишь, как умирающий помощник аптекаря, к тому же влюбленный, в трансе повторяет строки, которые Китс написал в «Кануне святой Агнесы». Это прелестный рассказ, мастерски написанный.

Шесть лет спустя Киплинг в интереснейшем рассказе «Гробница его предков», которого я уже касался, еще раз вернулся к теме метампсихоза, на этот раз так, чтобы не нарушить правдоподобия. Это бхилы, горцы, среди которых все происходит, верят, что герой, молодой офицер, является новым воплощением своего деда, который много лет провел среди них и чью память они чтут до сих пор. Никогда еще Киплингу не удавалось лучше создать то, что мы, за неимением подходящего слова, называем атмосферой.

Два года напряженной работы в Лондоне подорвали здоровье Киплинга, и он вполне резонно решил совершить для отдыха долгую поездку за границу. Потом вернулся в Англию, женился и вместе с молодой женой пустился в кругосветное путешествие; однако финансовые соображения заставили его прервать маршрут, и он осел в Вермонте, где уже давно проживала семья его жены. Это было лето 1892 года. Прожил он там, с короткими перерывами, до 1896 года. За эти четыре года он написал множество рассказов, среди них и такие сильные, в каких никто не умел с ним сравниться. Был там и рассказ «В стае», где впервые появляется Маугли. Вдохновение это принесло богатые плоды: возникают обе «Книги джунглей», в которых находят самое блестящее выражение его богатые и разнообразные дарования,— умение рассказать эпизод, тонкий юмор, и романтика, и правдоподобие. Наделить животных человеческой речью — прием столь же древний, как басни Эзопа, а может, и более того, и Лафонтен, как мы знаем, пользовался им обаятельно и остроумно, но никто, кажется, не выполнил эту труднейшую задачу — убедить читателя, что для животного так же естественно говорить, как и для людей,— с большим блеском, чем Киплинг в «Книге джунглей». Тот же прием он использовал в рассказе «Пешеходный

делегат», в котором лошади заняты политическими спорами, но там присутствует элемент назидательности, и это снижает его качество.

В эти же плодотворные годы Киплинг написал рассказ «Хворост», который глубоко поразил столь многих читателей, что я, хотя и не числю его среди своих любимых, решил включить его в этот сборник. В нем он использовал идею, которая привлекала писателей и до него и после, а именно, что двум людям раз за разом снится один и тот же сон. Трудность тут состоит в том, чтобы сны были интересные. Мы беспокойно ерзаем на месте, когда за завтраком кто-то непременно хочет нам рассказать, что ему снилось этой ночью, и сон, описанный на бумаге, легко может вызвать такое же раздражение. Киплинг уже испробовал его, в меньшем масштабе, в «Строителях моста». Там, мне кажется, он допустил ошибку. Сюжет у него превосходный — о наводнении, которое внезапно обрушилось на мост через Ганг, почти достроенный после трех лет неустанной работы. Два белых человека, руководящих постройкой, сомневаются, выдержат ли напряжение три еще не законченных пролета, боятся, что если баржи с камнями оторвутся, окажутся повреждены балки. Телеграммой их предупредили, что наводнение близится, и вместе со своей армией рабочих они проводят мучительную ночь, по мере сил укрепляя слабые места. Все это описано с силой и красноречивыми подробностями, в чем Киплинг был мастером. Мост выдерживает нагрузку, и все кончается хорошо. Вот и все. Возможно, Киплинг решил, что этого мало. Финдлейсон, главный инженер, так волновался и был так занят, что ничего не ел и ко второй ночи совсем обессилел. Его помощник ласкар уговаривает его проглотить несколько пилюль опия. Потом они узнают, что лопнул проволочный трос и оторвались баржи с камнями. Финдлейсон и ласкар бросаются вниз, на берег, а там — в одну из барж, в надежде помешать им совершить непоправимое зло. Вода уносит их и полумертвыми выбрасывает на остров. Измученные, наглотавшись наркотика, они засыпают и видят один и тот же сон, в котором индийские боги представляются им в виде животных: слон Ганеша, обезьяна Хануман и, наконец, сам Кришна,— и слушают их беседу. Утром они просыпаются, и оказывается, что их спасли. Но двойной сон по ходу рассказа не нужен, и поскольку разговор богов тоже не нужен, он скучен.

В «Хворосте» одинаковые сны – важный элемент рассказа. Читатель может его прочесть и, надеюсь, согласится со мной, что рассказаны эти сны превосходно. Они странные, романтические, пугающие и загадочные. Длинная цепочка снов, которые эти двое делили с детства, так ясно говорит о чем-то важном, что мы переживаем почти разочарование, узнав, что все эти чудеса приводят всего лишь к «он встретил ее». Это, конечно, та же трудность, что встает перед читателем первой части «Фауста» Гете. Стоило ли Фаусту продавать свою душу, чтобы посмотреть, как Мефистофель показывает фокусы в погребке и помогает соблазнить смиренную девицу. Мне нелегко причислить «Хворост» к лучшим рассказам Киплинга. Действующие в нем персонажи слишком хороши, таких не бывает. Героя боготворят родители, егерь, который научил его стрелять, слуги, арендаторы. Он хороший стрелок, хороший наездник, хороший офицер, обожаемый своими солдатами, а после боя на северо-западной границе получает орден «За боевые заслуги» и становится самым младшим по возрасту майором британской армии. Он умный, непьющий и целомудренный. Он совершенство и небывальщина. Но, как я ни ворчу, я не могу отрицать, что рассказ хороший, волнующий и мастерски написан. Только видеть в нем нужно не рассказ о чем-то, имеющем отношение к реальной жизни, а волшебную сказку, вроде «Спящей красавицы» или «Золушки».

Англо-индийское общество, которое Киплинг описал в «Простых рассказах с гор», он наблюдал только во время своих коротких отпусков, но репортерский опыт, так хорошо изложенный в цитате, которую я привел выше, несомненно доказал ему, что в этих коротких рассказиках он описал только одну сторону англо-индийской жизни. То, чего он насмотрелся в своих разнообразных командировках, оставило глубокое впечатление. Я уже говорил о «Строителях моста», где так прекрасно обрисованы люди, которые за низкое жалованье, при ничтожных шансах на признание отдавали свою молодость, силу, здоровье, выполняя по мере силы-возможности ту работу, за которую взялись. В рассказе, неудачно озаглавленном «Вильгельм-Завоеватель», мы читаем о том, как несколько самых обыкновенных мужчин и одна женщина («Вильгельм» из рассказа) боролись с голодом весь жаркий сезон и спасали ораву детей от голодной смерти. Это – повесть о самоотверженном, цепком упорстве,

трезво рассказанная. В двух этих рассказах, и еще в нескольких, Киплинг поведал о безвестных мужчинах и женщинах, отдавших всю жизнь на служение Индии. Они делали много ошибок, ибо были простые смертные. Много было среди них неумных. Многих сковывали предрассудки. Многим не хватало воображения. Они поддерживали мир. Отправляли правосудие. Строили дороги, мосты и железнодорожные линии. Боролись с голодом, с наводнениями и эпидемиями. Ухаживали за больными. Интересно узнать, справятся ли с этим делом так же успешно те, кто пришел им на смену — не на высоких постах, а на той скромной работе, от которой так много зависит в жизни простых людей.

«Вильгельм-Завоеватель» — это не только история о голоде, но и любовная история. Я уже упоминал о том, что Киплинг, как необъезженный жеребенок, шарахался от любых упоминаний о сексе. В историях о Малвейни он мимоходом упоминает о солдатских проказах, а в книге «Кое-что о себе» есть возмущенный пассаж о бестолковом и преступном легкомыслии властей, считавших кощунственным «вводить обследование базарных проституток или обучать солдат элементарным предосторожностям в общении с ними. Эта официальная добродетель обходилась нашей армии в Индии в девять тысяч дорогостоящих белых людей в год, перманентно страдающих от венерических болезней». Но здесь речь идет не о любви, а об инстинкте нормального мужчины, требующем удовлетворения. Я могу припомнить только два рассказа, в которых Киплинг попробовал (с успехом) изобразить страсть. Один из них — «Любовь к женщинам», поэтому я включил его в эту книгу. Это жуткая в своей грубости история, но рассказана она прекрасно, и конец ее, таинственный и так и не объясненный, звучит необычайно сильно. Критики спорили с этим концом. Матисс как-то показал одну из своих картин навестившей его даме, и когда она воскликнула: «Никогда в жизни я не видела такой женщины!» — ответил: «Это не женщина, сударыня, это картина». Если живописцу разрешены кое-какие искажения, чтобы достигнуть эффекта, которого он добивается, то нет оснований лишать и писателя такой же свободы. Правдоподобие не есть нечто установленное раз и навсегда: это то, что вам удается внушить читателю. Киплинг писал не служебный отчет, а рассказ. Он был вправе придать ему драматический эффект, если поставил себе эту цель; и если

в жизни офицер не мог сказать женщине, которую он обесчестил и погубил, слова, вложенные в его уста Киплингом, это не страшно. Слова эти звучат правдоподобно, и читатель взволнован, как и хотел того автор.

Второй рассказ, в котором Киплинг изобразил подлинную страсть, это «Без благословения церкви», очень красивый и волнующий. Если бы мне предложили выбрать для антологии лучший из когда-либо написанных Киплингом рассказов, думаю, что я выбрал бы именно этот. Есть другие рассказы, более характерные, например «Комиссар округа», но в этом он подошел так близко, как позволяет материал, к тому, к чему рассказчик всегда стремится, но достигнуть чего не может и надеяться, — к совершенству.

Написать эти слова меня заставила любовная сцена, в которой заключен конец рассказа «Вильгельм-Завоеватель». Два человека влюблены друг в друга, это ясно, но в их любви нет душевного подъема, это скорее что-то серенькое, в чем уже чувствуется какое-то семейное начало. Два очень симпатичных, разумных человека, и совместная жизнь у них будет хорошая. Любовная сцена — для подростков. Так будет разговаривать с юной дочкой местного врача школьник, приехавший домой на каникулы, а не двое взрослых, толковых людей, только что переживших много тягостного и опасного.

Я позволю себе очень приблизительное обобщение, если скажу, что вершины своих возможностей писатель достигает в возрасте от тридцати пяти до сорока лет. До этого он изучает то, что Киплинг упорно называл своим ремеслом. До этого вся работа его незрелая, пробная, экспериментальная. Используя прежние ошибки, просто живя, то есть набираясь опыта и знания человеческой природы, устанавливая собственные пределы и узнавая, с какими темами он в силах справиться и как лучше всего с ними справляться, он овладевает своими изобразительными средствами. Теперь он — хозяин своего таланта, какого ни на есть. Он будет создавать лучшее, на что способен, лет пятнадцать, если повезет — то и двадцать, а потом сила его постепенно пойдет на убыль. Воображение уже не служит ему так, как в лучшую его пору. Он уже выдал все, что мог выдать. Писать он не перестанет, это привычка, которую легко приобрести, но трудно бросить, — но написанное им будет лишь все более блед-

ным напоминанием того, что он писал в лучшую свою пору.

У Киплинга все шло по-другому. Он был из молодых, да ранний: он овладел своими возможностями чуть ли не с самого начала. Некоторые вещи в «Простых рассказах с гор» так дешевы, что в позднейшие годы он, вероятно, решил бы, что писать их не стоит, но рассказаны они четко, живо и эффектно. Те ошибки, какие в них есть, произошли от его житейской неопытности, а не от отсутствия умения. А когда, едва достигнув двадцати лет, он был переведен в Аллахабад и получил возможность выражать себя, не заботясь об экономии, он написал ряд рассказов, которые смело можно назвать мастерскими. Когда он впервые приехал в Лондон, редактор «Макмилланс мэгезин», к которому он явился, спросил, сколько ему лет. Когда Киплинг ответил, что через несколько месяцев ему исполнится двадцать четыре, он воскликнул: «О господи!» — и это не удивительно: то, что он успел сделать, было поистине чудом.

Но за все в жизни приходится платить. В конце века, то есть когда Киплингу было тридцать пять лет, его лучшие рассказы уже были написаны. Я не хочу сказать, что после этого он писал плохие рассказы, этого он при всем желании не мог бы, по-своему они были вполне хороши, но не было в них той магии, которой полны ранние индийские рассказы. Только когда он, вернувшись в воображении к своей ранней жизни в Индии, написал «Кима», он снова уловил эту магию. «Ким» — это его шедевр. Сначала кажется странным, что после отъезда из Аллахабада он вообще не возвращался в Индию, только раз ненадолго побывал у родителей в Лахоре. Ведь именно индийские рассказы принесли ему столь громкую славу. Сам он называл это молвой, но это была слава. Я могу только предположить, что он почувствовал: Индия уже подарила ему все темы, с которыми он мог сладить. Однажды, когда он провел какое-то время в Вест-Индии, он просил передать мне совет: съездить туда, потому что столько можно написать рассказов о тамошних людях, но речь шла не о таких рассказах, какие он сам мог бы написать. Он, вероятно, чувствовал, что и в Индии осталось достаточно историй, кроме тех, которые он написал, но и они тоже были не из тех, какие он мог написать. Для него эта жила оказалась выработанной.

Началась бурская война, и Киплинг уехал в Южную Африку. В Индии он по-мальчишески трогательно, хоть и бестолково, пленялся офицерами, с которыми сводила его судьба. Но эти доблестные джентльмены, так блистательно игравшие в поло, так отличавшиеся на танцах и в пикниках, проявили жуткую неспособность, когда пришлось воевать в условиях, столь не похожих на карательные походы, какими они командовали на северо-западной границе. Офицеры и солдаты были храбрые, какими он всегда их считал, но руководили ими скверно. За перипетиями этой злосчастной войны он следил с ужасом. Быть может, он увидел в ней первую прореху в огромном полотне — в Британской империи, коей так гордился и для прославления которой столько сделал в стихах и в прозе? Он написал два рассказа: «Пленник» и «Путь, который он выбрал» — критику на беспомощность правительства в Англии и на неумелость командного состава. Это хорошие рассказы, и если я не включил их в свою книгу, то лишь потому, что в них силен элемент пропаганды и, как все злободневные истории, они с годами утратили свою значительность.

Мне следует предупредить читателя, что видные критики не разделяют моего мнения, будто лучшие рассказы Киплинга — те, действие которых происходит в Индии. Они считают, что рассказы, написанные в годы, которые они называют третьим периодом, отмечены глубиной, проницательностью и сочувствием, какого, к их сожалению, лишены его индийские рассказы. Для них вершина его творчества — это такие вещи, как «Жилище поневоле», «Мадонна в окопах», «Дом желаний» и «Друг-ручей». «Жилище поневоле» — прелестный рассказ, но право же, немного слишком прозрачный, а три остальные неплохи, но ничего особенного я в них не нахожу. Их мог написать и автор, не наделенный талантом Киплинга. «Просто сказки», «Пэк с холма Пака» и «Награды и эльфы» — книги для детей, их ценность измеряется удовольствием, которое они доставляют детям. «Просто сказки» здесь занимает первое место. Ребята просто визжат от смеха, слушая, как у слона вырос хобот! В двух других книгах Пэк является неким мальчику и девочке и для просвещения их выводит разных персонажей, с чьей помощью совершается их начальное и романтизированное знакомство с историей Англии. Этот прием не кажется мне удачным. Придуманы рассказы, конечно,

очень ловко. Мне больше других нравится «На великой стене», где появляется Парнезий, римский легионер, но и этот рассказ понравился бы мне больше, если бы был прямым изложением эпизода из римской оккупации Британии.

Единственный из рассказов, написанных Киплингом после его переселения в Англию, который я ни в коем случае не исключил бы из этого тома, — это «Они». Это прекрасный, глубоко волнующий взлет воображения. В 1899 году Киплинг с женой и детьми поехал в Нью-Йорк. Там он сам и его старшая дочь простудились, и простуда перешла в пневмонию. Те из нас, кто для этого достаточно стар, помнят, как переполошили весь мир каблограммы, сообщавшие нам, что Киплинг при смерти. Он выздоровел, но дочь его умерла. Нет сомнения, что «Они» были порождены неутихающей печалью от этой смерти. Гейне сказал: «Из моих великих печалей я слагаю эти малые песенки». А Киплинг написал чудесный рассказ. Кое-кто нашел его неясным, другим он показался сентиментальным. Одна из опасностей, подстерегающих писателя, — это соскользнуть из чувства в чувствительность. Разница между тем и другим очень тонкая. Вполне возможно, что чувствительность — это просто-напросто чувство, которое вам почему-то не понравилось. Киплинг умел вызвать слезы, но иногда, в рассказах не для детей, а о детях, эти слезы раздражают, потому что эмоция, вызвавшая их, якобы приторная. В рассказе «Они» нет ничего неясного и, на мой взгляд, ничего сентиментального.

Киплинга не на шутку интересовали открытия и изобретения, преображавшие в то время нашу цивилизацию. Читатель помнит, как ловко он использовал радио в рассказе, который так и назвал. Машины увлекали его, а когда он чем-нибудь увлекался, то писал об этом рассказы. Он очень старался не напутать в фактах; если когда-нибудь и ошибался, как случается со всеми писателями, то факты были так малознакомы большинству читателей, что они этого не замечали. Он углублялся в технические детали не из желания похвастаться (как человек он был упрямый спорщик, как автор — скромен и непритязателен), но потому, что это было интересно. Он был как пианист, радующийся блестящей легкости своего исполнения и выбирающий пьесу не за ее музыкальную ценность, а за возможность проявить свой особый талант. В одном из своих рассказов Киплинг го-

ворит, что ему снова и снова приходилось перебивать рассказчика, чтобы просить его объяснить технические термины. Читающий эти рассказы, а он написал их довольно много, не в состоянии последовать его примеру и остается в растерянности. Рассказы эти были бы легче для чтения, будь они менее дотошны. Так, например, в рассказе «На законном основании», я думаю, только морской офицер поймет, что происходит, и я готов верить, что он-то сочтет рассказ ловкой басней. «007» — рассказ про паровоз. «Корабль, который нашел себя» — про океанского «бродягу»; думаю, что прочесть их и понять вы могли бы только, если бы были, соответственно, машинистом и судостроителем. В «Книгах джунглей», да и в «Мальтийском коте» животные разговаривают в высшей степени убедительно; к тому же приему он прибегает в рассказах о паровозе «007» и о корабле под именем «Димбула». Но здесь прием оказался не выигрышным. Я не в силах поверить, что нормальный читатель знает (или хотел бы узнать), что такое винтовой домкрат, каукетчер, колесный бандаж и реборда.

Эти рассказы говорят о другой стороне многогранного таланта Киплинга, но я решил не включать их в свой сборник. Цель художественной литературы (с точки зрения читателя, которая часто совсем не та, что у автора) — занимательность, а в этом смысле ценность их, по-моему, очень невелика.

Больше сомнений вызвали у меня рассказы о вышучивании, розыгрышах и пьянстве, какие он время от времени писал. Было в нем что-то от Рабле, а ханжество эпохи, заставлявшее его умышленно отворачиваться от так называемых скользких тем, вынуждало к описанию грубых шуток и неуемных возлияний. В книге «Кое-что о себе» он рассказывает, как однажды показал матери рассказ о «противоположном поле», а мать «уничтожила его» и написала ему: «Никогда так больше не делай». Из контекста явствует, что речь шла об адюльтере. Забавно или нет пьянство — это, надо думать, зависит от ваших личных вкусов. Мне, на горе, довелось много пожить среди пьяниц, и я нашел, что в лучшем случае они скучны, а в худшем — отвратительны. Но совершенно ясно, что такая моя позиция — редкость. Что истории о пьяницах обладают притягательной силой, доказано популярностью Браглсмита, хулигана и пьяницы, и Пайкрофта, отупевшего от вина унтер-офицера, который так веселил Киплинга, что тот посвятил ему не один, а не-

сколько рассказов. Розыгрыши до совсем недавнего времени как будто имели сторонников повсюду. Испания Золотого века полна ими, и все помнят, как жестоко разыгрывали Дон Кихота. В викторианский век это все еще считалось забавным, и из одной недавно вышедшей книги мы узнали, что практика эта была в ходу в самых высоких сферах. Забавляет это вас или нет — опять-таки вопрос вашего темперамента. О себе лично скажу, что читаю такие рассказы с чувством неловкости. Смех, который одолевает героев таких подвигов, претит мне; мало того, что они смеются над унижением своих жертв, они приваливаются друг к дружке, обессилев от смеха, сползают со стульев, бросаются на пол и орут, рвут на части ковер, а в одном рассказе повествователь снимает комнату в таверне нарочно, чтобы было где отсмеяться. Только один из этих рассказов показался мне действительно смешным, и, решив, что следует дать читателю хотя бы один пример, я включил его. Называется он «Деревня, которая проголосовала, что земля плоская». В нем комизм высокого порядка, жертва заслуживает наказания, и наказание строгое, но не грубое.

В этом очерке я лишь мельком упомянул об успехе Киплинга. А успех был баснословный. Ничего подобного не было с тех пор, как Диккенс штурмом взял читающий мир своими «Записками Пиквикского клуба». И ждать ему не пришлось. Уже в 1890 году Генри Джеймс писал Стивенсону, что Киплинг, «звезда наших дней», — ближайший соперник Стивенсона, а Стивенсон писал Генри Джеймсу, что «Киплинг слишком умен, чтобы жить». Словно оба они были несколько ошеломлены появлением этого «чудо-младенца», как назвал его Джеймс. Оба признавали за ним блестящий талант, но с оговорками. «Он поражает своей ранней зрелостью и разнообразными дарованиями, — писал Стивенсон, — но тревожит своим обилием и спешкой... Я никогда не был способен на такие груды писаний и никогда не грешил в этом смысле. Я смотрю, восхищаюсь, радуюсь; но я честолюбив, как все мы, когда речь идет о нашем языке и литературе. И поэтому мне обидно... Конечно, у Киплинга есть дарования, все феи-крестные подвыпили на его крестинах. Что же он будет с ними делать?»

Но плодовитость для писателя не грех. Это достоинство. Оно было у всех величайших авторов. Конечно, не

вся продукция их ценна, только ничтожества могут держаться на одном уровне. Именно потому, что великие авторы писали очень много, они время от времени создавали великие произведения. Киплинг не был исключением. Я не думаю, что какой-либо писатель может справедливо судить о писаниях своих современников, я думаю, что больше всего ему нравится то, что создает он сам. Ему трудно оценить достоинства, которыми сам он не обладает. Стивенсон и Джеймс не страдали недостатком великодушия и признавали большие способности Киплинга, но по тому, что мы о них знаем, легко догадаться, как сбивала их с толку буйная жизнерадостность и сентиментальность одних его рассказов, грубость и мрачный юмор других.

Конечно, были у Киплинга и свои недоброжелатели. Работягам-писателям, после многолетних трудов достигшим скромного места в литературном мире, нелегко было смириться с тем, что этот молодой человек, неизвестно откуда взявшийся, ничего не имеющий за душой в социальном смысле, как будто без малейших усилий добился такого поразительного успеха; и, как мы знаем, они утешались, предсказывая (как в свое время с Диккенсом), что он, взлетев, как ракета, так же быстро погаснет. Киплингу ставили в упрек, что он вкладывал в свои рассказы слишком много самого себя. Но, если говорить начистоту, что может писатель предложить вам, кроме самого себя? Иногда, как было, например, со Стерном или с Чарльзом Лэмом, он предлагает вам себя подкупающе открыто, это и вдохновение, и основа его творчества; но даже когда он всячески старается быть объективным, то, что он пишет, неизбежно оказывается пропитано этим его «я». Десяти страниц «Госпожи Бовари» достаточно, чтобы у вас создалось прочное впечатление о вспыльчивой, пессимистичной и углубленной в себя личности Флобера. Критики Киплинга напрасно бранили его за то, что он вводил в свои рассказы собственную личность. На самом деле горе, конечно, было в том, что им не нравилась личность, с которой он их знакомил, а это вполне понятно. В ранних его работах он проявил обидные качества. У вас создавалось впечатление от самонадеянного, нагловатого молодого человека, непомерно уверенного в себе и очень себе на уме, и это не могло не вызвать резкой неприязни его критиков. Ибо такое утверждение собственного превосходства, какое явствует из этих малоприятных черт ха-

рактера, оскорбительно для человеческого самоуважения.

Киплинга часто обвиняли в вульгарности, так же как Бальзака и Диккенса; думается, только потому, что они касаются сторон жизни, неприятных для людей утонченных. Мы теперь стали выносливее: когда мы называем кого-то утонченным, мы не воображаем, что это для него комплимент. Но одним из самых бессмысленных упреков Киплингу было то, что рассказы его — анекдоты, а это, по мнению критиков, означало, что они никуда не годятся. Но если бы они потрудились заглянуть в толковый Оксфордский словарь, они нашли бы там такое объяснение этого слова: «история самостоятельного эпизода или отдельного события, рассказанная как нечто само по себе интересное или своеобразное». Это — идеальное определение рассказа. История Руфи, история Матроны Эфесской, история Боккаччо о Федериго делья Альберино и его соколе[1] — все это анекдоты. Так же как «Пышка», «Ожерелье» и «Наследство». Анекдот — это костяк рассказа, придающий ему форму и связность и одеваемый автором в плоть, кровь и нервы. Никто не обязан читать рассказы, и если они вам не нравятся потому, что в них ничего нет, кроме рассказа, тут ничего не поделаешь. Может быть, вы не любите устриц, никто вас за это не осудит, но неразумно осуждать их за то, что они не несут в себе эмоционального заряда бифштекса и пудинга с почками. Так же неразумно придираться к рассказу за то, что это всего лишь рассказ. А это именно и проделывают иные из недоброжелателей Киплинга. Он был очень талантливый человек, но не был глубоким мыслителем, да я и не вспомню ни одного крупного романиста, который им был бы. Он обладал бесспорным умением рассказывать истории определенного толка и рассказывал их с удовольствием. У него хватало ума почти всегда делать то, что удавалось ему лучше всего. Будучи нормальным человеком, он, несомненно, радовался, когда его истории нравились, а если нет — только пожимал плечами.

Еще ему ставилось в вину, что он плохо создавал характеры. Думаю, что повинные в этом критики не совсем

---

[1] История Руфи — Библия, Книга Руфь. История Матроны Эфесской — вставная новелла в «Сатириконе» Петрония (I в. н. э.). История Боккаччо — «Декамерон» Боккаччо, день V, новелла IX.

понимали, что значит создать характер в рассказе. Разумеется, можно создать рассказ именно с этим намерением. Флобер это сделал в «Простой душе», а Чехов – в «Душечке», которая так нравилась Толстому, хотя пурист мог бы возразить, что это вообще не рассказы, а конспекты романов. Киплинга интересовали события. Такому автору достаточно сказать о своих персонажах столько, сколько нужно, чтобы они стали живыми, чтобы показать развитие характера, писателю нужно время и свобода движений целого романа. Может быть, самый замечательный характер в литературе – это Жюльен Сорель, но как мог бы Стендаль показать развитие его сложного характера в рассказе? Я хочу этим сказать, что для той цели, какую перед собой ставил Киплинг, он обрисовал свои характеры достаточно четко. Не надо смешивать «характеры» с характером. Малвейн, Ортерис и Лиройд – это «характеры». Их создать легко. У Финдлейсона в «Строителях моста», у Скотта и Вильгельма в «Вильгельме-Завоевателе» есть характеры, и это написать гораздо труднее. Правда, это очень обычные, даже банальные люди, но как раз этим и интересно повествование, и я не сомневаюсь, что Киплинг понимал это. Родители мальчика в «Хворосте» – не то, чем считал их Киплинг: не цвет местного дворянства, то есть землевладельцы, живущие в родовом поместье, а приличная пара из «Пяти городов» Арнольда Беннетта, накопившая денег и поселившаяся в деревне. Обрисованные скупыми штрихами, это живые, легко узнаваемые люди. Миссис Хоксби не была тем модным и изысканным созданием, каким Киплинг посчитал ее, это была второсортная маленькая женщина очень высокого о себе мнения, что отнюдь не значит «манекен». Все мы ее встречали. Ярдли-Орд в рассказе «Комиссар округа» умирает через пять страниц после начала рассказа, но Киплинг успел охарактеризовать его так подробно, что кто угодно мог бы написать его биографию по примеру «Жизней» Обри[1] и оказался бы достаточно точным. Жаль, тороплюсь, а то так и подмывает поддаться соблазну и написать ее с начала до конца, чтобы показать, как легко было бы это сделать.

Не так давно один видный писатель сказал мне, что стиль Киплинга так противен ему, что он просто не мо-

[1] Обри Джон (1626–1707) – известен прежде всего как автор серии «Жизни» – то есть биографий замечательных людей.

жет его читать. При его жизни критики находили этот стиль отрывистым, вычурным, манерным. Один из них сказал: «Следует помнить, что жаргон еще не сила, а злоупотребление точкой не гарантирует живости изложения». Все верно. Автор прибегает к жаргону, чтобы точнее воспроизвести разговор или придать своей прозе более разговорный характер. Главное возражение на это состоит в том, что мода на жаргон преходяща, уже через несколько лет он звучит устарело и может даже оказаться непонятным. Бывает, правда, что он переходит в язык и тогда приобретает литературную ценность, так что даже пурист не сможет к нему прицепиться. Киплинг писал необычными по тем временам короткими предложениями. Это нас уже не удивляет, и хотя лексикографы объясняют нам, что предложение — это ряд слов, образующих грамматически полное выражение одной мысли, я не вижу, почему, когда автор это выполнил, ему не поставить точки. Это совершенно правильный поступок. Джорджа Мура, отнюдь не снисходительного критика своих современников, пленяли в стиле Киплинга звонкость и ритм. «Другие писали красивее, но никто, сколько я могу вспомнить, не писал так щедро. Он использует все богатства языка — язык Библии и язык улицы». Лексикон Киплинга богат. Он выбирал слова, часто очень неожиданные, за их окраску, их точность, их модуляцию. Он знал, что хочет сказать, и умел сказать это язвительно. Его прозу (а я говорю только о ней) отличает бодрый темп и энергия. Как у всякого писателя у него были излюбленные приемчики. Одни, как, например, неуместная привязанность к библейским оборотам, он быстро отставил, другие сохранил. Это все мелочи. Стиль Киплинга так индивидуален, что сегодня, мне думается, никто не захотел бы писать, как он, даже если бы мог; но я не вижу причин отрицать, что инструмент, им построенный, был как нельзя лучше приспособлен к задачам, какие он ставил. Киплинг редко пускался в длинные описания, но зоркий глаз и быстрота понимания позволяли ему с необыкновенной живостью показать читателю пеструю индийскую жизнь во всем ее фантастическом многообразии.

Если я в этом очерке не постеснялся указать на то, что считаю недостатками Киплинга, то, надеюсь, что и достаточно ясно выразил, как высоко ценю его достоинства. В общем, рассказ — не тот жанр художественной литературы, в котором англичане достигали осо-

бенных высот. Как показывают их романы, они склонны к многословию. Форма никогда их особенно не интересовала. Сжатость им не по нраву. Но рассказ требует формы. Требует сжатости. Многословие его убивает. Он зависит от построения. Не допускает повисших в воздухе сюжетных линий. Должен быть законченным в своих пределах. Все эти достоинства вы найдете в рассказах Киплинга той поры, когда он достигал своих великолепных вершин, а в этом нам повезло: он проделывал это из рассказа в рассказ. Редьярд Киплинг — единственный автор в нашей стране, которого можно поставить рядом с Мопассаном и Чеховым. Он — наш величайший мастер рассказа. Что кто-нибудь когда-нибудь сумеет с ним сравниться — в это не верится. Что он никогда не будет превзойден — в этом я уверен.

# „Гармония достоверности"

## О СЕБЕ И СВОЕМ ТВОРЧЕСТВЕ

# О СВОИХ РАССКАЗАХ

*Предисловие к двухтомнику «Полное собрание рассказов»: том I «Восток и Запад»; том II «Вокруг света»*

## I

В этой книге тридцать рассказов. Все — приблизительно одинаковой длины и примерно одного уровня. Первый написан в 1919 году, последний — в 1931-м. Правда, я писал рассказы в ранней молодости, но потом надолго забросил это занятие, лет двенадцать или пятнадцать у меня ушло на одни пьесы; так что когда путешествие по Южным морям неожиданно дало мне подходящий материал, я сел и написал рассказ (впоследствии названный «Дождь»), будучи хотя и сорока с лишним лет от роду, но все-таки как начинающий. Поскольку он произвел тогда маленькую сенсацию, я думаю, читатель простит мне, если я приведу здесь свои рабочие заметки, легшие в его основу. Написаны они кое-как, в затертых, неизящных выражениях, ибо природа обделила меня счастливым талантом непроизвольно находить точные слова для обозначения предметов и к ним — оригинальные, но меткие эпитеты. Я плыл из Гонолулу в Паго-Паго и по привычке делал мимоходом зарисовки своих попутчиков, чем-нибудь обративших на себя мое внимание, — а вдруг в будущем пригодятся. Так, о мисс Томпсон я записал следующее: «Полная, вульгарно-смазливая, возраст — не более двадцати семи лет. В белом платье и белой шляпе с большими полями, на ногах — белые высокие ботинки, над ними

выпирают икры в нитяных чулках». В Гонолулу незадолго до нашего отплытия была полицейская облава в квартале Красных Фонарей, и на корабле поговаривали, что эта особа отправилась в путь, чтобы избежать ареста. Дальше у меня записано: «У., миссионер. Высокий, худой, руки и ноги длинные, словно развинченные, впалые щеки, большие, глубоко посаженные темные глаза, полный чувственный рот, волосы носит длинные, слегка похож на мертвеца, но внутри — скрытое пламя. У него крупные, длиннопалые кисти рук довольно красивой формы. Бледная от природы кожа опалена тропическим солнцем. Миссис У., его жена. Маленькая, с замысловатой прической, уроженка Новой Англии; небольшие голубые глаза за стеклами пенсне в золотой оправе, по-овечьи вытянутое лицо, но производит впечатление не глупости, а постоянной настороженности. Движения мелкие, суетливые, словно птичьи, ее самая заметная особенность — голос, тонкий, металлический, монотонный, раздражающий слух своим назойливым однообразием, точно неутомимый стук отбойного молотка. Одета в черное, на груди — крестик на золотой цепочке». Она рассказала мне, что У. был миссионером на Гилбертовых островах, приход его состоял из отдельных широко раскиданных островков, он часто плавал на большие расстояния в туземной лодке, а жена оставалась дома и заправляла делами миссии. Нередко на море подымалось волнение, плавать было небезопасно. Он был миссионером-врачом. Она говорила о безнравственности туземцев, не понижая голоса, со смаком и негодованием описывая мне их брачные обычаи, которые были настолько непристойны, что просто нет слов. Когда они с мужем только приехали, во всех селениях нельзя было сыскать ни одной порядочной девушки. Она возмущалась танцами. С миссионером и его женой я разговаривал всего один раз, а с мисс Томпсон и вовсе ни разу. Но вот наметка сюжета: «Спасающаяся от облавы проститутка из Гонолулу высаживается в Паго-Паго. Одновременно высаживаются миссионер с женой и рассказчик. Все вынуждены задержаться на острове из-за вспыхнувшей эпидемии кори. Миссионер узнает профессию пассажирки и начинает ее преследовать. Он изничтожает ее, ввергает в стыд и раскаяние, он безжалостен. По его настоянию губернатор распоряжается, чтобы ее отправили обратно в Гонолулу. Но однажды утром миссионера находят мертвым — он перерезал себе глотку, а девица снова спокойна

и сияет. Она смотрит на мужчин и презрительно говорит: «Грязные свиньи».

Один интеллигентный критик, начитанный, с тонким вкусом, да еще хорошо знающий жизнь, что нечасто бывает с его собратьями по профессии, углядел в моих рассказах влияние Мопассана. И неудивительно. Когда я был мальчишкой, Мопассан считался лучшим новеллистом Франции, и я жадно читал его книги. С пятнадцати лет всякий раз, как я оказывался в Париже, я проводил вечера за книгами на галерее «Одеона». То были самые упоительные часы в моей жизни. Продавцы в халатах не обращали внимание на тех, кто бродил между книжных полок, и можно было читать сколько душе угодно. Одна полка там была целиком заставлена томами Ги де Мопассана, но на них цена была по три с половиной франка, и такой траты я себе позволить не мог. Оставалось читать, стоя у полки и раздвигая пальцами неразрезанные листы. Иногда, улучив минуту, пока никто из продавцов не смотрел в мою сторону, я быстренько разрезал листы, и читать становилось удобнее. По счастью, Мопассана выпускали и в дешевых изданиях, по 75 сантимов, и я почти всегда уносил с собою такой томик. Так к 18 годам я перечитал все его лучшие произведения. И поэтому вполне естественно, что, начав в этом возрасте сам сочинять рассказы, я непроизвольно выбрал себе образцом эти маленькие шедевры. Мог бы обратиться и к худшим образцам.

Сейчас слава у Мопассана уже не та, нам видно в его произведениях немало отталкивающих черт. Он был французом периода буйной реакции на романтизм, который завершился сахариновой сентиментальностью Октава Фейе[1] (столь чтимого Мэтью Арнольдом) и буйной нечистоплотностью Жорж Санд. Натуралист Мопассан стремился к правде любой ценой, но правда, которой он достигает, часто представляется нам теперь недостаточно глубокой. Он не анализирует характеры. Не особенно интересуется побудительными мотивами. Его персонажи действуют так или иначе, а что ими движет, он не знает. «Для меня психология в романе или рассказе,— объясняет он,— это показ внутренней жизни человека через его поступки». Так-то оно так, мы все стремимся к такому показу; но ведь жест сам по себе не всегда выражает

[1] Фейе Октав (1821—1890) — французский писатель, в романах и пьесах которого жизнь получала идеалистическое отображение.

движение души. И в результате Мопассан упрощает характеры, что для повествования, может быть, и удобно, но как-то не до конца убеждает. Хочется возразить автору, что человек этим еще не исчерпывается. Опять же Мопассаном владела навязчивая идея, которую разделяли в ту пору многие его соотечественники, что долг мужчины перед самим собой — заваливаться в постель с каждой встречной женщиной моложе сорока лет. Его персонажи удовлетворяют свои плотские потребности просто ради самоуважения, подобно тем людям, которые без аппетита едят черную икру, лишь потому что она дорого стоит. Наверно, единственная искренняя человеческая страсть его персонажей — это жадность. Ее он понимает досконально, она ему отвратительна, но в глубине души и близка. Он сам немного вульгарен. Но при всем том было бы глупо отрицать его писательские достоинства. Автор вправе требовать, чтобы его оценивали по лучшим работам. Совершенных писателей нет. Их надо принимать вместе с их слабостями, которые часто являются продолжением достоинств. И спасибо потомству, что оно именно так и делает — пользуется тем, что есть в писателе хорошего, и прощает дурное. Дело доходит до того, что многозначительный смысл приписывается даже очевидным промахам — к вящему недоумению добросовестных читателей. Так критики (чьими устами глаголет потомство) изыскивают тонкие резоны для объяснения тех черт в пьесах Шекспира, которые, как скажет всякий драматург, представляют собой просто-напросто результат торопливости, невнимания или натяжки. Рассказы Мопассана превосходны. Лежащие в их основе анекдоты занимательны сами по себе, их всегда можно с успехом рассказать гостям за обеденным столом, а это, на мой взгляд, воистину большое достоинство. Как бы вы ни мялись, подбирая слова, как бы неумело ни вели повествование, все равно сюжеты «Пышки», «Наследства» или «Ожерелья» неизбежно вызовут интерес слушателей. У этих рассказов есть начало, середина и конец, они не растекаются во все стороны, теряя направление, а движутся целеустремленно от экспозиции к развязке по крутой, четкой дуге. Может быть, они лишены особой духовной глубины. Но Мопассан к этому и не стремился. Он считал себя человеком простым. Он, как никто из писателей, был далек от мира изящной словесности и в философы тоже не лез — и правильно делал, поскольку там, где он пускается в рассуждения, выходит одна баналь-

ность. Но в своих границах он достоин восхищения. У него удивительный талант создавать живых людей. В его распоряжении тесное пространство в несколько страниц, и на этих страницах он размещает с полдюжины персонажей, так ясно увиденных и так выпукло описанных, что читатель узнает о них все необходимое. Они ясно очерчены, наглядно отличаются друг от друга — они живут. Характеры эти не особенно сложные, лишенные таких естественных черт, как неуверенность, непоследовательность, необъяснимые движения человеческой души. В сущности, они упрощены в соответствии с нуждами сюжета; однако упрощены не преднамеренно: его цепкие глаза видели ясно, но не глубоко. К счастью, они видели все, что было необходимо. И точно так же обращается Мопассан с антуражем: описания его точны, кратки и функциональны. Изображает ли он прелестные пейзажи Нормандии или душные, наполненные людьми гостиные 80-х годов, цель у него при этом одна — изложение событий. Мне кажется, что в своем жанре Мопассан всегда остается непревзойденным. Если в настоящее время его достоинства стали не так очевидны, то лишь потому, что сейчас ему приходится выдерживать сравнение с работами совсем иного толка — с гораздо более тонкими и трогательными рассказами Чехова.

Сегодня молодые авторы, естественно, берут за образец Чехова. Нетрудно понять почему. На поверхностный взгляд представляется, будто писать по-чеховски проще, чем по-мопассановски. Сочинить анекдот, интересный сам по себе, независимо от манеры изложения, — задача трудная, для этого нужен особый дар природы, без него сколько ни сиди, ничего не высидишь, а обладают им немногие. Чехов был человек многообразно одаренный, но этого дара у него не было. Попробуйте пересказать какой-нибудь из его рассказов, и окажется, что рассказывать-то нечего. Анекдот, лишенный повествовательных одежд, выглядит незначительным, подчас просто дурацким. А тут, к великому облегчению тех, кто хотят писать, но не способны придумать сюжета, оказывается, что без него вообще можно обойтись. Возьмите двух или трех человек, опишите их взаимоотношения и на том поставьте точку. Казалось бы, дело несложное. Убедите себя, что это и есть искусство, и радуйтесь.

Но зачем же осваивать как прием то, что у другого писателя является недостатком? Убежден, что Чехов пи-

сал бы рассказы с хитрым, закрученным и оригинальным сюжетом – если бы умел придумывать такие сюжеты. Но это не свойственно его натуре. Как все хорошие писатели, он обращал в достоинства собственные слабости. Кажется, это Гете заметил, что художник только тогда достигает величия, когда сознает, в чем он слаб. Если под рассказом понимать прозаическое повествование о вымышленных людях, то лучшего рассказчика, чем Чехов, на свете не найдется. Но если придерживаться другой точки зрения – что рассказ должен воспроизводить на определенном небольшом пространстве некое завершенное событие, тогда Чехов оставляет желать большего. Он достаточно ясно выразил свой взгляд в следующих словах: «Для чего писать про то, как человек садится в подводную лодку и в поисках примирения с жизнью отправляется на Северный полюс, а его возлюбленная с истерическим воплем бросается вниз с колокольни? Все это неправда, так в настоящей жизни не бывает. Писать надо о простых вещах: как Петр Семенович женился на Марье Ивановне. И все». Но почему бы писателю и не написать о случаях необыкновенных? Оттого что нечто происходит ежедневно, важности этому происшествию не прибавляется. Удовольствие узнавания, которое получает при этом читатель, принадлежит к низшему виду эстетических переживаний. Отсутствие драматизма в рассказе нельзя считать плюсом. Мопассан выбирал самых заурядных людей и старался показать драмы, заключенные в их обыденной жизни. Он находил яркий эпизод и извлекал из него все драматические возможности. И это вполне оправданный метод, придающий рассказу занимательность. Правдоподобие – не единственный критерий качества; к тому же это понятие очень изменчиво. Когда-то, например, считалось, что «голос крови» дает возможность детям узнавать родителей, с которыми они всю жизнь были в разлуке, и что женщине достаточно надеть мужскую одежду, чтобы сойти за мужчину. В сущности, правдоподобие – это то, во что готов поверить читатель-современник. К тому же Чехов, несмотря на декларации, придерживается своих правил только тогда, когда они удовлетворяют его замыслу. Возьмем один из его самых красивых и трогательных рассказов «Архиерей». В нем с большой тонкостью описывается приближение смерти, но все-таки почему умирает герой, осталось непонятным. Автор, лучше владеющий техникой, включил бы причину смерти

в сюжет рассказа. «Все, что не относится прямо к сюжету, надо беспощадно выбрасывать,— писал Чехов.— Если в первой главе у вас на стене висит ружье, во второй или третьей оно непременно должно выстрелить». Поэтому, когда архиерей ест несвежую рыбу и через несколько дней умирает от брюшного тифа, мы вправе предположить, что несвежая рыба и является причиной его смерти. Но если так, значит, он умер не от тифа, а от отравления, и симптомы болезни должны быть другими. Но Чехову это было неважно. По его замыслу, добрый и душевно тонкий архиерей должен был умереть, и ему надо было, чтобы герой его умер именно так, а не иначе. Я не понимаю людей, которые называют чеховские рассказы срезами живой жизни, то есть, по-видимому, хотят этим сказать, что они содержат правдивые и типичные картины действительности. По-моему, это не так. По-моему, они очень жизненны, автор обладает редким талантом, но заметно, что темы для его рассказов подбирал больной, унылый, усталый человек, все видящий в сером цвете. От этого рассказы Чехова не становятся хуже. Каждый писатель видит мир по-своему и по-своему его изображает. Подражание реальности не должно быть целью искусства, это всего лишь особая задача, которую по временам ставят себе авторы, когда стилизация заходит чересчур далеко и вступает в противоречие со здравым смыслом. Для Чехова жизнь подобна бильярду, в который играешь без надежды положить красного в лузу, или забить от пирамиды своего, или сделать карамболь, а если раз в жизни и повезет, то непременно как на грех разорвешь кием сукно. Он печально вздыхает оттого, что никчемные люди не добиваются в жизни успеха, бездельники не работают, лгуны не говорят правды, пьяницы не блюдут трезвость, а невежды прозябают в бескультурье. Я думаю, что из-за этого уныния его герои и получаются как бы немного нечеткими. Он может в двух строках дать яркий портрет, сообщив о человеке столько, что перед вами встанет живой образ, но, пускаясь в подробности, теряет индивидуальность. Мужчины в произведениях Чехова словно тени, они испытывают неопределенные благие порывы, но лишены силы воли, слоняются без дела, лгут, любят красивые фразы, иногда имеют возвышенные идеалы, но не способны их осуществить. А чеховские женщины слезливы, нечистоплотны и глуповаты. Прелюбодеяние считают грехом, но спят со всяким, кто ни просит, и не из страсти, даже

не потому, что им так хочется, а просто чересчур хлопотно отказывать. И только образы юных девушек Чехов рисует с некоторой нежностью. «Увы, резвясь, не ведают бедняжки, сколь злой им уготован рок»[1]. Его трогают их прелесть, веселый смех, проказы, их живые чувства; но все это остается втуне. Они не делают никаких усилий, чтобы завоевать свое счастье, и покорно пасуют перед первым же препятствием.

Но, несмотря на сделанные мною замечания, прошу читателя не забывать, что я отношусь к Чехову с величайшим восхищением. Безупречных писателей, повторяю, не бывает. Автора надо хвалить за то, в чем он силен. Закрывая глаза на слабости и даже превознося их как достоинства, мы можем, в конце концов, только повредить его репутации. Вещи Чехова читаются превосходно. А это — главная заслуга писателя, которая у нас недостаточно ценится. По завлекательности Чехов стоит в одном ряду с Мопассаном. Оба они — профессионалы, оба писали рассказы более или менее регулярно, для заработка. Писали — как врачи посещают больных или как адвокаты консультируют клиентов. Это — их работа. Им надо было нравиться читателям. Они не дожидались вдохновения и шедевры создавали отнюдь не всегда, зато почти все написанные ими рассказы захватывают внимание читателя и не отпускают до конца. Оба писали для газет и журналов. Критики иногда называют их произведения «журнальными рассказами», вкладывая в свои слова осудительный смысл. Это глупо. Ни один жанр искусства не возникает, пока на него нет спроса, и если бы журналы и газеты не печатали рассказов, рассказы эти не были бы написаны. Короткий рассказ — всегда рассказ журнальный или газетный. Авторам для завоевания публики приходится принимать определенные (но постоянно меняющиеся) условия, и никогда эти условия не мешали хорошим писателям достичь вершин того, на что они способны. Только второсортные ссылаются на обстоятельства. Замечательная сжатость чеховских рассказов объясняется, на мой взгляд, тем, что газеты, для которых он писал, предоставляли ему ограниченное пространство. Он говорил, что в рассказах не должно быть ни начал, ни концов. Конечно, не в буквальном смысле. Это все равно, как если бы рыбу представить без головы

[1] Строка из оды английского поэта Томаса Грея (1716—1771) «Вид издалека на Итонский колледж».

и хвоста. Получилась бы не рыба, а что-то совсем другое. На самом деле Чехов мастерски строит начала своих рассказов. Он сразу же, в двух-трех строках, точно и ясно излагает факты, безошибочно чувствуя, какие сведения сообщить читателю, чтобы дать ему отчетливое представление о действующих лицах и обстоятельствах. А вот Мопассан обычно начинал с интродукции, предназначенной для того, чтобы создать у читателя нужное умонастроение. Метод этот чреват опасностями, единственное его оправдание — успех. Он может вызвать скуку; может сбить читателя с толку, сначала возбудив его интерес к одним персонажам, а потом бросив их и обратившись к другим в совсем иных обстоятельствах. Чехов проповедовал сжатость слога; однако в более длинных произведениях сам не всегда достигал ее. Он огорчался тому, что его обвиняют в равнодушии к моральным и социальным проблемам, и поэтому, если хватало места, старался показать, что интересуется ими не меньше, чем всякий мыслящий человек, — в пространных и довольно скучных разговорах он устами героев выражал свое собственное убеждение в том, что, как бы ни обстояли дела сейчас, через какое-то, не очень долгое время, скажем, в 1934 году, русские будут свободны, тирания перестанет существовать, голодных накормят и во всей огромной империи воцарятся счастье, покой и братская любовь. Все эти отступления были ему навязаны силой общественных идей (распространенных во всех странах), согласно которым писатель обязан быть пророком, социальным реформатором и философом. Но в коротких рассказах Чехов достигал желанной компактности, здесь он был настоящим кудесником.

Никто не умеет так точно, как он, передавать ощущение места, тональность пейзажа, разговора или (на каком-то уровне) характер человека — все то, что вместе обозначается обычно расплывчатым термином «атмосфера». И делает это Чехов очень просто, без глубокомысленных рассуждений и подробных картин, — одним только точным изложением фактов. Мне думается, что секрет тут — в его потрясающей наивности. Русские — полуварварский народ, сохранивший способность видеть вещи естественно, как они есть, словно взвешенные в безвоздушном пространстве. Мы же, на Западе, с нашей ношей культуры за плечами, каждый предмет воспринимаем вместе со всеми ассоциациями, которыми он оброс за долгие века цивилизации. А они видят, можно сказать,

вещь в себе. В последние годы многим писателям, особенно живущим за границей, приходилось знакомиться с произведениями русских эмигрантов, безуспешно пытающихся их куда-нибудь пристроить за гинею-другую. Написанные на материале сегодняшнего дня, эти сочинения, однако, как две капли воды похожи на рассказы Чехова из наименее удачных. Но их характеризует тот же искренний, прямой взгляд на вещи. Это — национальная черта, национальный дар, особенно развитый именно у Чехова.

Но я еще не сказал, что, по моему мнению, является главным достоинством Чехова. Поскольку я не критик и не владею соответствующей терминологией, мне придется писать так, как я это чувствую. Чехов обладает удивительным умением окружать своих героев воздухом — они не проходят чередой перед нашими глазами, им не хватает грубой материальности мопассановских персонажей, но тем не менее они живут своей странноватой, неземной жизнью. Живут не в ярком обыденном свете, а в смутном, сером полумраке. И движутся в нем, словно бестелесные призраки. Мы как бы видим не самих людей, а их души, их всплывшее наружу подсознание. Они словно общаются друг с другом без посредства слов. Им приданы и внешние портреты, но как бы приложены, приколоты, точно подписи к музейным экспонатам. И странные, беспочвенные эти существа таинственно перемещаются, подобно теням в Дантовом аду,— толпа серых, мятущихся теней, бесцельно блуждающих под сумрачными сводами подземного царства. И тоскливо, и оторопь берет. Я уже говорил, что персонажи Чехова не отличаются разнообразием. У него под разными именами и в разных обстоятельствах выступают словно одни и те же герои. Ведь если видишь душу, перестаешь замечать поверхностные различия, и все люди оказываются более или менее одинаковыми. Действующие лица у Чехова сливаются, они не имеют четких очертаний, это не отдельные индивидуальности, а минутные фантазии, вместе составляющие как бы один образ. Значение писателя в конечном счете определяется его уникальностью. По-моему, никто, кроме Чехова, не умел так проникновенно показать общение человеческих душ. Тут Мопассан, в сравнении с ним, груб и банален. Но странно, даже чудовищно то, что эти оба великих рассказчика, рассматривая человека с разных точек зрения, оказываются при этом единомышленниками. Один ограничи-

вается разглядыванием плоти, другой, более возвышенный и тонкий, изучает дух, но оба сходятся на том, что жизнь скучна и незначительна, а люди — существа низменные, тупые и жалкие.

Надеюсь, читатель простит мне, что в предисловии к своим рассказам я столько говорю об этих замечательных писателях. Мопассан и Чехов — рассказчики, чье влияние вполне ощущается и сегодня, и всех нас, работающих в этом жанре, в конечном итоге, надо мерить по ним.

Рассказы в настоящем сборнике я расположил в том порядке, в каком они, насколько помню, были написаны. Мне казалось, что читателю может быть небезынтересно проследить, как я двигался от первых проб, когда еще был целиком во власти фабулы, к относительной свободе более поздних сочинений, в которых уже научился так манипулировать материалом, чтобы получать желаемый эффект. Хотя все они, за исключением двух, были опубликованы в журнале, писал я их без расчета на журнальную публикацию. Я был в это время вполне обеспечен материально и взялся за рассказы для разнообразия, чтобы отключиться от работы, которой, я считал, чересчур долго был поглощен. Принято говорить, что тот или иной рассказ получился таким, как он есть, потому что журнальный редактор настаивал на соблюдении неких канонов. Но в моем случае ничего подобного не было. Все эти рассказы, кроме «Дождя» и «Сумки для книг», увидели свет в журнале «Космополитен», и редактор Рэй Лонг не оказывал на меня никакого давления. Некоторые рассказы он, правда, обрезал, но это вполне естественно: на страницах одного номера редактор может предоставить каждому автору лишь строго ограниченное пространство. Но от меня ни разу не потребовали ни малейших переделок в угоду предполагаемым вкусам читающей публики. Рэй Лонг вознаградил меня не только приличным гонораром, но и щедрой похвалой. И она была для меня ценнее денег. Мы, писатели,— люди простые и по-детски радуемся доброму отзыву тех, кто покупает наш товар. Писал я рассказы по нескольку зараз, пользуясь сделанными раньше записями, и в каждой такой пачке, естественно, наиболее трудные оставлял напоследок. Трудно писать, когда не все до конца знаешь и надо еще самому что-то домысливать, пользуясь собственным опытом и воображением. Иной раз даже общая линия повествования еще не обозначилась, и прихо-

дится искусственно выстраивать ее, прибегая к тем или иным приемам.

Прошу читателя не думать, что раз я пишу от первого лица, значит, это все происшествия из моей личной жизни. Повествование от первого лица — лишь прием, способ добиться убедительности. Его естественный недостаток состоит в том, что у читателя возникает недоумение: откуда рассказчику могут быть известны все излагаемые им подробности? Если же повествование ведется через посредника, то есть как будто бы кто-то рассказывает это автору, можно справедливо возразить, что полицейский инспектор или, скажем, капитан корабля никогда не будет изъясняться так легко и литературно. Каждая условность сопряжена со своими неудобствами. Их надо, по возможности, маскировать, а что нельзя замаскировать, с тем приходится мириться. Рассказ от первого лица дает преимущество непосредственности. Он позволяет рассказывать только то, что знаешь, и честно признаваться, когда какое-нибудь событие или чье-то побуждение тебе неизвестно, от этого рассказ только выигрывает в правдоподобии. Автор становится читателю ближе. И Мопассан, и Чехов, при всей своей хваленой объективности, на поверку оказываются так обнаженно пристрастны, что поневоле задумываешься: уж пусть автор, раз он не в силах держаться в стороне, лучше прямо вторгается в ткань рассказа. Тут опасно только стать навязчивым, как болтливый гость, не дающий никому другому за столом вымолвить слово. Этот прием, как и вообще все приемы, надо использовать осмотрительно. Читатель заметил, наверно, что в предварительных заметках к «Дождю» у меня фигурировал рассказчик, но из окончательного текста я его удалил.

Сюжеты трех других рассказов в этом томе были мне сообщены, моя роль сводилась только к тому, чтобы сделать изложение правдоподобным, связным и драматичным. Я имею в виду рассказы «Записка», «Следы в джунглях» и «Сумка для книг». Остальные выдуманы, подсказаны, как я продемонстрировал на примере «Дождя», встречей с какими-то людьми, которые либо сами по себе, либо тем, что я о них узнал, натолкнули меня на соответствующий замысел. И это подводит меня к вопросу, который касается писателей, но всегда доставлял беспокойство читающей публике. Речь идет о материале, лежащем в основе литературного произведения. Некоторые авторы утверждают, что их персонажи вообще не

имеют никаких реальных прототипов. Думаю, что они ошибаются. Просто они не дают себе труда внимательно рассмотреть свои запасы воспоминаний и впечатлений, послужившие материалом для создания литературных образов, рожденных, как им кажется, исключительно их фантазией. А если бы присмотрелись получше, наверняка нашли бы какого-нибудь знакомого, или встречного, или несколько знакомых и встречных, память о которых послужила им отправной точкой при сочинении того или иного персонажа — если, конечно, он не взят из прочитанной книги, что тоже случается достаточно часто. Великие писатели прошлого не делали секрета из того, что их персонажи списаны с реальных людей. Известно, например, что почтенный сэр Вальтер Скотт, человек высочайших принципов, писал собственного отца сначала в резких тонах, а с течением времени все снисходительнее и миролюбивее. Анри Бейль на полях одного из своих романов перечислил фамилии людей, которые послужили прототипами для его героев. А вот слова Тургенева: «Что до меня, то я, должен признаться, никогда даже и не пробовал придумать характер, если в моем распоряжении не было для начала живого человека, в котором гармонично соединялись нужные мне черты. Мне необходима твердая почва под ногами». То же самое и с Флобером. Что Диккенс беззастенчиво употреблял в дело своих родных и близких — общеизвестный факт. А прочтя «Дневники» Жюля Ренара, очень полезную книгу для желающих ознакомиться с тайнами писательской работы, вы сможете убедиться, как тщательно, с мельчайшими подробностями он записывал привычки, манеру речи, внешность своих знакомых. Потом, взявшись писать роман, он воспользовался этим кладезем накопленных сведений. В записных книжках Чехова имеются строки, явно предназначенные для будущего использования, а в воспоминаниях его друзей часто упоминаются люди, послужившие прототипами тех или иных его персонажей. Так что, похоже, явление это широко распространенное. Я бы даже сказал, что иначе и быть не может. Преимущества такого способа работы очевидны. Гораздо проще создать узнаваемый образ, наделенный определенной индивидуальностью, имея живую модель. Воображение не может творить в пустоте. Оно отталкивается от реальности. Если творческие способности писателя возбуждены какой-то характерной особенностью человека (быть может, характерной только

в глазах писателя), а он попытается изобразить этого человека иначе, чем его видит, получится фальшь. Человек — это некое единство, и если, желая отвести читателям глаза, вы сделаете, скажем, низкорослого высоким (как будто бы рост не влияет на характер) или придадите ему черты раздражительности, тогда как в нем заметны признаки ровного нрава, нарушится «гармония достоверности», как удачно сказал однажды Бальтасар Грациан[1]. Все это просто и ясно, проблема только в том, что задеваются чувства. Писателю приходится считаться с тщеславием человеческого рода, с его склонностью к злорадству, этим самым позорным и низким пороком. Люди с радостью узнают в литературном герое своего знакомого, автор, может быть, его и в глаза-то никогда не видел, а они непременно побегут к нему с книжкой, особенно если изображение нелестно. Бывает, что кто-то угадал в рассказе какую-нибудь свою черту или узнал описание дома, в котором живет, и уже возомнил, что герой рассказа — это он. Так, например, резидента в рассказе «На окраине империи» я списал с британского консула в Испании, которого знал когда-то и которого давно уже не было на свете, но все равно мне стало известно, что резидент в Сараваке, только потому что именно там было место действия моего рассказа, вознегодовал, углядев в моем герое свой портрет. А ведь между этими двумя людьми не было ничего общего. Давать точный портрет никто из писателей не стремится. Втискивать в произведение, созданное фантазией, выписанного черточка в черточку живого человека — крайне неразумное занятие. Оно смещает все акценты, и, как ни странно, в результате фальшивыми кажутся не другие персонажи, а именно этот, взятый из жизни. В него невозможно поверить. Недаром ни один из писателей, привлеченный своеобразной и яркой фигурой недавно скончавшегося лорда Нортклифа, не сумел изобразить его хоть сколько-нибудь убедительно. Образец, с которого пишет писатель, подается сквозь призму его творческого темперамента, и если это писатель мало-мальски оригинальный, его видение может быть совсем не похоже на реальность. Высокого человека он может увидеть приземистым, щедрого —

---

[1] Грациан-и-Моралис Бальтасар (1601—1658) — испанский писатель, философ, автор политических, философских и эстетических трактатов, а также аллегорического романа «Критикон» (1651—1657).

жадным. Но повторяю, если автор видит человека высоким, значит, высоким ему и быть, и никак не иначе. Писатель берет от реального человека только те черты, которые ему нужны, и использует как крючок, чтобы зацепиться своей фантазией. Для достижения намеченной цели, то есть той самой «гармонии достоверности», столь редко встречающейся в жизни, писатель примысливает герою черты, которых недостает прототипу, делает его более гармоничным, более реальным, если угодно. Образ, созданный работой воображения на фундаменте факта, принадлежит к искусству, а жизнь, как она нам известна, служит тут лишь сырым материалом. Как ни странно, но обычно, упрекая авторов за то, что они изобразили того или иного реального человека, обращают внимание, главным образом, на его отрицательные свойства. Если ваш герой хорошо относится к матери, но бьет жену, подымается крик: «Ах, ведь это Браун, как несправедливо говорить про него, что он бьет жену!» И никто не подумает, что, может быть, тут изображен вовсе не Браун, а Джонс, всем известный как самый ласковый сын. Очевидно, мы узнаем людей по их недостаткам, а не по достоинствам. Я уже писал, что не обмолвился ни единым словом с мисс Томпсон из «Дождя». А образ получился, по мнению читающей публики, достаточно живой. Как представитель многочисленной писательской братии, пользующейся широко распространенными приемами, я позволю себе привести еще один пример из своей рабочей практики. Однажды я был приглашен на обед, где меня должны были познакомить с мужем и женой, о которых мне сообщили только то, что читатель прочтет ниже. Фамилии их мне не назвали, и, встретив на улице, я бы их даже и не узнал. А записал я про них следующее: «Толстый, важный седой господин лет пятидесяти, на носу пенсне, щеки румяные, глаза голубые и коротко подстриженные седые усы. Говорит самоуверенно. Он — резидент в отдаленном районе и преисполнен сознанием важности своей миссии. Презирает тех, кто разложился под воздействием климата и среды. Много ездил во время отпусков, хорошо знает Яву, Филиппины, побережье Китая и Малайский полуостров. Британец до мозга костей и большой патриот. Занимается спортом. Раньше много пил, брал с собой в постель бутылку виски. Жена отучила его от всего этого, теперь он пьет одну воду. Это маленькая, невидная женщина, худая, остролицая, с увядшими щеками и плос-

кой грудью. Одевается очень плохо. Полна английских предрассудков. У нее в роду мужчины всегда служили во второразрядных полках. Не считая того, что она излечила мужа от пьянства, совершенно незначительна и бесцветна». Основываясь на этом материале, я сочинил рассказ «За час до файволклока». И, на мой взгляд, ни один справедливый человек не скажет, что у этой четы есть основание для недовольства. Что правда, то правда, если бы я с ними не познакомился, этот рассказ никогда не был бы написан, но всякий, кто возьмет на себя труд его прочитать, может убедиться сам, какую незначительную роль в рассказе играет деталь, послужившая мне отправной точкой (бутылка в постели), насколько отличными от первоначального наброска получились у меня оба главных персонажа.

«Критики похожи на слепней, которые мешают лошади пахать землю,— писал Чехов.— Я двадцать пять лет читаю критику на мои рассказы, а ни одного ценного указания не помню, ни одного доброго совета не слышал. Только однажды Скабичевский произвел на меня впечатление, он написал, что я умру в пьяном виде под забором». Двадцать пять лет Чехов занимался литературным трудом и все это время терпел одни только нападки. Не знаю, конечно, может быть, современные критики не столь кровожадны, но должен признать, что рассказы, собранные в этом томе, когда я впервые публиковал их в каком-нибудь сборнике, встречали в общем и целом положительную оценку. Впрочем, один эпитет, которым их часто награждали критики, вызывает у меня недоумение: утверждают, что они написаны «мастерски». На первый взгляд это можно счесть за похвалу, действительно, делать что-либо мастерски гораздо лучше, чем делать это плохо, неумело. Однако в данном случае слово употребляется в пренебрежительном смысле, и я, всегда готовый учиться и по возможности совершенствоваться в своем деле, стал задумываться: что именно имеют в виду критики, прилагая ко мне это определение? Конечно, нравиться всем невозможно, литературное произведение всегда личное, всегда самораскрытие, оно, естественно, должно отталкивать людей противоположного склада. Этим незачем смущаться. Но когда самые разные люди находят в твоей работе некое непривлекательное для большинства качество, тут, пожалуй, призадумаешься и попробуешь разобраться. Очевидно, у моих рассказов есть свойство, которое многим не

по вкусу, и этим сомнительно-похвальным словом критики и выражают свое к ним отрицательное отношение. По-видимому, это неприятное для многих свойство — формальная законченность. Отваживаюсь на такое предположение (быть может, льстя самому себе) на том основании, что во Франции никто меня за «мастерское письмо» не упрекал, там мои рассказы и у публики, и у критиков пользуются гораздо большим успехом, чем в Англии. Французы с их склонностью к классицизму и порядку требуют от искусства четкости формы, их раздражает произведение, в котором остались неподвязанные концы, темы начаты, но не доведены до разрешения, а развязка угадывается заранее, но так и не наступает. Англичанам же четкость всегда была слегка антипатична. Наши великие романы бесформенны, и это отнюдь не отталкивает читателей, наоборот, привлекает, дарит им чувство надежности, основательности. Вот она жизнь, как мы ее знаем, думают они, случайная, необязательная, непоследовательная, и можно выкинуть из головы тревожную мысль о том, что дважды два — четыре. Если мое предположение верно, тут я ничего не могу поделать, остается смириться и до конца дней носить ярлык автора, пишущего мастерски. Потому что я лично всегда имел в искусстве пристрастие к порядку и закону. Мне нравится, чтобы в рассказе сходились все концы с концами. Всерьез писать рассказы я взялся только после того, как накопил немалый опыт драматурга, и этот опыт научил меня отбрасывать все, что не служит драматизации повествования. Научил писать так, чтобы одно событие вытекало из другого и все сходилось, в конце концов, к задуманной развязке. Я хорошо понимаю, что у этого метода есть свои недостатки. Он придает причинно-следственным связям излишнюю, порой неестественную плотность. На самом деле в жизни отнюдь не так все подогнано одно к другому. В жизни сюжеты расползаются в разные стороны, они начинаются ни с чего и не сходятся к концу в одну точку. Это, по-видимому, и имел в виду Чехов, когда писал, что в рассказе не должно быть ни конца, ни начала. Если персонаж ведет себя исключительно в строгом соответствии с характером, если события складываются по удачному стечению обстоятельств именно так, как требуется, от этого иногда, бесспорно, создается ощущение как бы нехватки воздуха. Но дело в том, что автор в таких случаях ставит перед собой цель не только выразить свои впечатления от жиз-

ни, но также еще и придать работе завершенность, красоту. И располагает жизненный материал в соответствии с намеченными целями. При этом он следует задуманному плану, что-то опускает по пути, что-то переиначивает, преображает реальность так, как ему нужно, как требует замысел, — и в итоге создает произведение искусства. Может статься, что жизнь ускользнет у него между пальцев — в таком случае он потерпел неудачу. Или повествование получится настолько искусственным, что читатель не сможет ему поверить, — рассказчик, не внушающий доверия, — это уже не рассказчик. Но если он добьется своего, тогда на какое-то время он заставит вас взглянуть на мир его глазами и подарит вам удовольствие полюбоваться стройным узором, который он начертал поверх хаоса. Но доказывать вам он ничего не пытается. Просто рисует картину и ставит перед вами. Хотите — смотрите, хотите — нет.

## II

В эту книгу включены все мои рассказы, не вошедшие в сборник «Восток и Запад». Те были все примерно одинаковой длины и более или менее одного уровня, так что их естественно было объединить под одной обложкой. Рассказы, собранные здесь, в основном гораздо короче. Часть из них написана много лет назад, но есть и более новые. Они печатались сначала в журналах, потом в книгах. Часть из них я, собрав, озаглавил «Космополиты», поскольку эти рассказы увидели свет на страницах журнала «Космополитен», а некоторые из них, если бы не его тогдашний редактор Рэй Лонг, и вообще не были бы написаны.

В 1920 году, в Китае, я записывал все, что казалось мне интересным, думая позднее составить из этих записей связное повествование; однако по возвращении домой перечитал их и понял, что они много потеряют в присущей им живости, если я попробую их обработать. Я отказался от своего намерения и решил издать их в первоначальном виде под заглавием «Китайские тени». Они попались на глаза Рэю Лонгу, и ему пришло в голову представить некоторые из этих записей в виде отдельных рассказов. Два из них, «Тайпан» и «Консул», я включил в настоящий сборник. Ведь действительно, для рассказчика годится всякая встреча с любопытным

человеком, и любое происшествие, в глазах других вполне не случайное, обретает определенную стройность, когда над ним потрудится творческое воображение.

Читатели не любят, чтобы конец начатого рассказа приходилось разыскивать где-нибудь на странице номер сто с чем-то. Писатели тоже этого не любят, им не хочется прерывать читателя и страшно, а вдруг он поленится и бросит рассказ недочитанным. Но что тут сделаешь? Надо всегда иметь в виду, что журнал обходится издателю дороже, чем приносит денег его продажа, реально он может существовать только за счет объявлений. А объявители надеются, что их рекламу вернее прочтут, если она будет напечатана на одной странице с текстом, который они скромно, и часто ошибочно, считают гораздо более интересным. Поэтому в иллюстрированных периодических изданиях стараются начало рассказа или статьи, вместе с сопровождающим рисунком, помещать на первых страницах, а финал — среди объявлений, ближе к концу.

И пусть читатели, равно как и авторы, не ворчат понапрасну. Читатели получают рассказы по дешевке, а авторы — гонорар, который им не могли бы платить, если бы не объявления. Им следует помнить, что они — только приманка. Их предназначение — заполнять пустоту между рекламами и косвенно побуждать читателей к покупке автомобильных запчастей и косметических средств и к поступлению на заочные курсы. По счастью, самим авторам до всего этого дела нет. На взгляд тех, кто платит за объявления (а их взглядами, понятно, пренебрегать не приходится), чем рассказ занятнее, тем лучше. И Рэй Лонг задумал занимать читателей «Космополитена» короткими рассказами таких размеров, чтобы не надо было разыскивать конец, шаря среди объявлений. В результате я получил заказ на полдюжины маленьких очерков, наподобие тех, что были в «Китайских тенях», не длиннее, чем на один разворот, да еще с учетом места для иллюстраций.

Я написал, рассказы понравились, и мне заказали еще. Так я насочинял их довольно много, покуда во мне не возобладала природная словоохотливость, и тогда оказалось, что я не могу больше держаться в оговоренных рамках. Пришлось работу прекратить. Но я многому научился, пока был занят ею, и очень этому рад. Труднее всего мне давалась задача уложить содержание в строго ограниченное количество слов, но так

чтобы у читателя не возникало чувства недосказанности. Однако это-то и было интересно. И полезно. Ни одно слово не должно было пропасть даром. Требовалась предельная сжатость. Когда я узнал, как много прилагательных и наречий можно выкинуть безболезненно для содержания и стиля, я сам диву дался. Во фразу часто вставляют слова для равновесия. Теперь я учился достигать равновесия, не прибавляя ни одного слова, которое было бы лишним с точки зрения смысла, и это была хорошая школа.

Конечно, темы приходилось выбирать с большой осмотрительностью, бесполезно было бы браться за сюжет, требующий подробного, медленного развития. От природы я склонен к законченности, поэтому даже на малом пространстве мне нужно было придать рассказу определенную структуру. Бесформенные рассказы не в моем вкусе. Мне мало, когда автор просто излагает голые факты так, как сам их видит (хотя, конечно, они уже получаются не голыми, а одетыми в авторские пристрастия); я считаю, что факты надо выстраивать. Разумеется, все эти короткие рассказы представляют собой анекдоты. На мой взгляд, если рассказ занимателен и живо написан, худа от этого быть не может. Анекдот — это фундамент литературы. Порой хлопотливые авторы навязывают литературным произведениям чуждые им цели; но задавленная обскурантизмом, пропагандой или авторскими претензиями литература в конце концов все равно вырывается на волю и становится тем, что она есть: повествованием об интересных происшествиях.

В предисловии к «Востоку и Западу» я написал в общем-то все, что могу сказать о рассказе как о жанре литературы. Добавить к этому мне нечего. За свою жизнь я сочинил чуть не сотню рассказов и убедился в одном: удастся твой замысел или не удастся, получится рассказ или нет — это вопрос, главным образом, везения. Сюжетов кругом, на каждом углу, случается сколько угодно, только подхватывай, но вот чтобы автор оказался на месте и успел подхватить, а не загляделся в витрину и прошел мимо,— это дело случая. Плохо также, если он возьмется писать прежде времени, не доглядев до конца, или, наоборот, слишком долго будет обдумывать, и сюжет потеряет свежесть. И наконец, точка зрения, с которой он ведет рассказ, может быть выигрышной, а может и неудачной. Только при редком счастливом стечении

обстоятельств автору случается, напав на подходящий сюжет, приступить к работе именно тогда, когда замысел достаточно созрел, и выжать из сюжета все, что в нем потенциально заложено. И тогда получится рассказ, в своем роде совершенный. Но совершенство достигается редко. Думаю, что всех рассказов, хотя бы отдаленно к нему приближающихся, едва ли наберется на томик скромных размеров. Так что пусть читатель будет доволен, если предлагаемый ему сборник выдержан на определенном уровне мастерства и если чтение позабавило его, заинтересовало и растрогало.

Все написанные мною рассказы, кроме одного, были опубликованы в журналах. Исключение – рассказ под заглавием «Сумка для книг». Когда я отослал его Рэю Лонгу, он написал мне в ответ, скорее сокрушенно, чем сердито, что он и так позволял мне больше, чем другим авторам, но на инцест отважиться не может. И я его не виню. Позднее он этот рассказ опубликовал в сборнике самых лучших, на мой взгляд, рассказов, которые прошли через его руки за время долгой работы редактором «Космополитена». Признавая, что мои рассказы публиковались в журналах, я рискую, как я понимаю, вызвать презрение критиков, ибо назвать рассказ журнальным – значит обругать его. Но критики неправы. Они неглубоко смотрят, и к тому же плохо знают историю литературы. Ведь с тех пор, как стали популярными журнальные публикации, писатели пользуются ими как удобным способом выхода к читателю. Все наиболее видные авторы рассказов печатались в журналах – Бальзак, Флобер и Мопассан, Чехов, Генри Джеймс, Киплинг. Думаю, я не ошибусь, если скажу, что не публиковались в периодике только те рассказы, которые были отвергнуты редакторами. Поэтому пренебрегать рассказом за то, что он напечатан в журнале, нелепо. Правда, журналы печатают немало плохих рассказов, но ведь плохих рассказов и пишется больше, чем хороших, и редактор даже самого что ни на есть изысканного литературного ежемесячника бывает вынужден принять неважный рассказ, когда нет ничего лучше. Редакторы некоторых популярных журналов имеют очень определенные представления о том, какие именно рассказы нужны их подписчикам, и этими своими требованиями никогда не поступаются; они находят авторов, пишущих так, как им надо, и подчас достаточно ловко. Так со-

здаются штампованные произведения, заработавшие журнальному рассказу худую славу. Но ведь никто не обязан читать такие поделки. А некоторым они нравятся, они позволяют хотя бы на миг, в мечтах, прикоснуться к красивой жизни и романтическим приключениям, которых им так не хватает в однообразном быту.

Я прочел довольно много критики на выходящие сборники рассказов, и я лично полагаю, что авторы статей ошибаются, предавая анафеме «журнальные рассказы» за то, что они ладно выстроены, драматичны и завершаются неожиданной концовкой. В неожиданной концовке нет ничего предосудительного, коль скоро это естественный финал описываемых событий. Наоборот, она — украшение рассказа. Она плоха только тогда, когда притянута за уши, как иногда у О. Генри, и поэтому уже не бьет читателя по нервам. И не во вред рассказу, если он ладно сколочен, имеет начало, середину и конец. К этому отроду стремились все самые серьезные писатели. Сейчас, правда, среди писателей под влиянием поверхностного знакомства с творчеством Чехова пошла мода сочинять рассказы, неизвестно с чего начинающиеся и непонятно на чем кончающиеся. Передали атмосферу, выразили впечатление, набросали портрет — и с них достаточно. Все это, конечно, очень хорошо и важно, только написанное так — еще не рассказ и едва ли может удовлетворить читателя. Читатель не любит оставаться в недоумении. Он хочет получить ответы на свои вопросы. И я всегда старался выполнить это требование; если мне подворачивался сюжет, а разгадка была неизвестна, а я за такие сюжеты не брался. Про один подобный сюжет я уже когда-то писал в «Записной книжке писателя», а так как вряд ли кто-нибудь читал все, что вышло из-под моего пера, я думаю, читателя позабавит, если я эту запись здесь воспроизведу.

Как-то в Индии я получил письмо от незнакомого человека — он поведал мне одну историю (которая излагается ниже), полагая, что она может мне в будущем пригодиться.

В горах на чайной плантации работали два приятеля. Почта туда приходила издалека, и поэтому довольно редко. Один из приятелей, назовем его А., каждый раз получал уйму писем, штук десять—двенадцать, а то и больше. Зато другой, В., не получал ни одного. Он

с завистью смотрел, как А. берет свою стопку писем и читает их одно за другим; ему очень хотелось тоже получить хотя бы одно письмо; и однажды, в ожидании почты, он сказал товарищу: «Слушай, тебе всегда приходит столько писем, а мне — ни одного. Уступи мне какое-нибудь из своих, я дам за него пять фунтов».— «По рукам»,— ответил А. Пришла почта, он протянул В. свои письма и сказал: «Выбирай, какое на тебя смотрит». В. отсчитал ему пять фунтов, осмотрел конверты, выбрал, а остальные вернул. Вечером, когда они пили виски с содовой перед ужином, А. невзначай спросил: «А что там, кстати, было в том письме?» — «Не скажу»,— ответил В. А. удивился: «Скажи хоть, от кого оно».— «Это мое личное дело»,— возразил В. Они заспорили, но В. уперся на своем и так и не пожелал ничего сообщить про купленное письмо. А. обиделся. Несколько последующих недель он так и эдак уговаривал В. показать ему письмо. Но В. ни в какую. В конце концов А., раздосадованный, встревоженный и терзаемый любопытством, не выдержал, подошел к В. и говорит: «Вот что, бери назад свои пять фунтов, а мне верни мое письмо».— «И не подумаю,— ответил В.— Я его купил и деньги заплатил, теперь это не твое письмо, а мое, и я его тебе не уступлю».

Дальше я в «Записной книжке писателя» говорю следующее: «Если бы я принадлежал к новой школе новеллистов, то должен был бы изложить все, как было, и на том поставить точку. Но такая работа не в моем вкусе. Я люблю, чтобы рассказ имел законченную форму, и не вижу, как этого добиться, покуда концовка оставляет какие-то неясности. Но даже если сделать над собой волевое усилие и все-таки бросить читателя в неведении, уж самому-то, по крайней мере, надо знать ответ».

Факты, изложенные моим корреспондентом, многим показались интригующими, какой-то журнал в Канаде и «Нью Стейтсмен» в Англии независимо один от другого объявили среди своих читателей конкурс на лучшую концовку для этого рассказа. И призы были назначены. Но что-то я не помню, чтобы хоть у кого-то вышло что-нибудь путное.

Я читал одну статью о том, как писать рассказы. В ней имелись кое-какие полезные замечания, но главная мысль, на мой взгляд, была совершенно ошибочной. Автор-дама утверждала, что «центром кристаллизации»

рассказа является создание характера, а события служат лишь для того, чтобы «оживлять» портрет. Любопытно, что выше она объявляла самыми лучшими на свете рассказами – притчи. Но вряд ли кто сумеет описать характеры Блудного Сына и его брата, или Доброго Самарянина и Человека, который попался разбойникам. Ведь они совсем не охарактеризованы, нам приходится угадывать, какими они были, сообщаются же о них только самые существенные факты, необходимые, чтобы вывести мораль. И ничего сверх этого не может сделать ни один самый искусный новеллист, а есть у его рассказов мораль или нет, дела не меняет. В его распоряжении слишком мало пространства, негде развивать или описывать характер; в лучшем случае он может выделить основные черты, которые придадут жизненность его персонажу и, значит, убедительность всему рассказу. От начала века люди рассаживались вокруг костра или собирались в кучу на рыночной площади, чтобы слушать рассказчика. Потребность эта в человеке так же глубоко укоренена, как и инстинкт собственности. Я – не более чем рассказчик, и никогда не претендовал на иную роль. Мне самому интересно рассказывать, и за свою жизнь я нарассказывал уйму разных историй.

Я пишу рассказы добрых пятьдесят лет. За это долгое время мне не раз случалось видеть, как над горизонтом робко всходили новые яркие звезды, разгораясь все ослепительнее, подымались к зениту, а потом понемногу сходили на нет и гасли, скрываясь во тьме, из которой у них почти нет надежды когда-либо снова вырваться на свет. У каждого писателя есть что-то свое, что он призван донести до публики, и это «что-то», если приглядеться попристальнее,– его личность, подаренная ему от рождения. В начале своего творческого пути он ищет на ощупь способы ее выразить; потом, если повезет, находит, и тогда важно, чтобы его личность оказалась щедрой, богатой, в этом случае он сможет на протяжении долгого времени создавать яркие и характерные произведения; но в конце концов наступает срок (если автор будет столь неразумен, что доживет до зрелого возраста), когда все, что мог, он уже отдал и силы его исчерпаны. Он изложил все сюжеты, какие смог почерпнуть в бездонном колодце человеческой природы, и создал все характеры, какие можно построить из разных граней его собственной индивидуальности,– ведь из одних наблюдений выстроить образ, мне кажется, не под силу никому;

чтобы образ получился живой, он должен, хотя бы отчасти, быть замешенным на личности автора. Поднялись новые, незнакомые ему поколения, и ему стоит большого труда понять интересы, правящие миром, где он отныне не более чем наблюдатель. Но и понять – еще мало, для творчества надо чувствовать, не со-чувствовать, а чувствовать самому. Хорошо, когда писатель находит в себе силы остановиться и не писать больше рассказов, которые уже никому больше не нужны. И если он мудр, он будет настороженно ждать знака, чтобы, сказав свое, вовремя погрузиться в молчание.

Мой последний рассказ уже написан.

## О СВОИХ ПЬЕСАХ

*(Из предисловия к «Избранным пьесам», 1931)*

Надеюсь, читатели не обвинят меня в глупом самомнении, если я осмелюсь предсказать, что современная форма драмы в скором времени полностью исчерпает себя,— разумеется, тем самым я вовсе не хочу сказать, что из-за такой безделицы я перестал сочинять пьесы. Реалистическая драма, написанная прозой,— одна из форм искусства, хотя и относится к малым жанрам; она соответствует определенному периоду развития культуры и, следовательно, скорей всего сойдет на нет с началом нового этапа цивилизации. Прозаические жанры драмы имеют недолгую историю. По всей вероятности, они ведут свое начало от грубоватых фарсов XVI века, вроде тех, какие разыгрывал Табарен[1], чтобы завлечь покупателей к себе в балаганчик, где продавались его шарлатанские снадобья. Замечательные образцы народного фарса создал Лопе де Руэда[2] в своих озорных комедиях, но в испанском театре взяла верх стихотворная драма, которой отдала предпочтение публика. Под пером Мольера фарс поднялся до высокого искусства, и комедии эпохи

[1] Табарен (ок. 1584—1626) — французский ярмарочный актер и комедиограф.

[2] Руэда Лопе де (1510—1565) — испанский актер, руководитель бродячей театральной труппы и драматург, положивший начало ренессансному испанскому театру.

Реставрации сверкают отблесками мольеровского юмора. Затем во Франции Мариво и Бомарше придали этому жанру изящную легкость в стиле XVIII века. В следующем столетии необычайного расцвета достигла реалистическая драма, и целая плеяда талантливых драматургов внесла богатый вклад в ее развитие. Вершиной его стала монументальная драматургия Ибсена. На мой взгляд, Ибсен довел искусство реалистической драмы до столь высокой степени совершенства, что тем самым погубил ее. Хотя многие взыскательные критики высоко отзываются о пьесе «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», она, в сущности, построена на дешевых театральных эффектах, не вызывающих у зрителя ни малейшего доверия. В конце концов, под влиянием Ибсена современная драма утратила сценичность, без которой театр просто не может существовать. Драматурги с готовностью отказались от всех театральных эффектов, делавших спектакль ярким развлекательным зрелищем. Погоня за правдоподобием обернулась несусветной скукой. Утверждение реализма там, где он был совершенно неуместен, заставило драматургов, стремившихся удержать интерес зрителей, искать новые темы за рамками обыденного; таким образом, именно реализму мы обязаны появлением пьес об убийствах и преступлениях, поскольку в таких пьесах, при всех их нелепостях, была захватывающая интрига.

Великие драматурги прошлого жертвовали правдоподобием характеров и обстоятельств ради фабулы, которую (на мой взгляд, совершенно справедливо) считали началом начал в драме. Но сегодня все внимание приковано к исследованию характера. Думаю, здесь и проявляется то новое, что свидетельствует об изменениях в культуре, и это, как я уже сказал вначале, ведет к угасанию той формы искусства, которая была связана с прежним историческим этапом. Старые мастера не показывали нам человеческий характер в развитии. Бальзак и Диккенс давали полное представление о своих героях уже при первом их появлении, и, что бы ни случалось с ними по ходу повествования, сколько бы они ни прожили на страницах книги, они оставались неизменными до самого конца. Спору нет, такой взгляд на человека был в духе времени, и он как нельзя более устраивал драматурга. Это позволяло ему создавать законченные и вполне определенные характеры. Но герои современной литературы изменчивы и противоречивы. Оказалось, что приключенческую повесть можно построить на по-

степенном раскрытии характера одного человека. Другим авторам важно показать, как меняется человек с течением времени под влиянием жизненных испытаний. Писатели исследуют – кто довольно наивно, а кто тонко – человеческую природу во всей ее противоречивости, и читатели готовы с увлечением постигать сложность самого обычного человека. Но в театре добиться этого невероятно сложно, тем более что сегодня драматурги отказались от таких традиционных приемов, как монолог и реплики «в сторону», с помощью которых они еще могли рассчитывать на некоторый успех. Ныне на актеров возлагается тяжелая миссия – наполнить плотью и кровью созданные драматургом загадочные иероглифы. Подчас это оказывается им не под силу. Персонажи, действующие на сцене, оставляют зрителя равнодушным.

Однако мои пессимистические прогнозы распространяются только на современную реалистическую драму в прозе. Разумеется, я далек от мысли, что дни ее сочтены. Драма, как показывает ее долгая история, столь же необходима человечеству, как музыка, живопись, архитектура и поэзия. Но когда та или иная форма искусства достигает предела возможного совершенства и начинает постепенно отмирать, не остается ничего иного, как вернуться к ее истокам. Не случайно современные художники находят новый источник вдохновения в африканской деревянной скульптуре и высеченных из камня произведениях искусства, оставленных нам древними майя и перуанскими индейцами. На заре своей истории драма услаждала взор лицедейством и танцами, а слух – поэзией и музыкой. И я полагаю, современному драматургу не мешало бы призвать на помощь родственные искусства. Вряд ли сегодня в драме приживется белый стих, но легкий, передающий живую разговорную речь размер, похожий на тот, каким писали испанские драматурги Возрождения, только с более свободной рифмой, был бы воспринят не только «узким кругом избранных», но и широкой публикой. Все, кто видел пьесы Расина, знают, что пространная поэтическая тирада не только несет глубокое содержание, но и благодаря воздействию ритмической речи обладает необычайно эмоциональной силой. Я не вижу причины, почему бы не ввести в спектакль музыку, как это делалось в старых мелодрамах, чтобы создать настроение в зрительном зале или выразить чувства, владеющие героями. Нет нужды повторять, какое удовольствие получаешь от спектакля, когда ви-

дишь на сцене замечательные декорации, яркие живописные костюмы, прекрасные танцевальные номера. Искусный драматург должен легко и непринужденно владеть всеми сценическими эффектами. Если спектакль смотрится как увлекательное зрелище, то зритель будет, затаив дыхание, следить за драмой человеческой души, без которой немыслим ныне театр, если он не хочет отстать от последних достижений кинематографа.

Но я убежден, что драматург вовсе не должен быть рабом высоких материй и глубокомысленных тем. Он вправе писать комедии. Требование жизнеподобия нанесло этому жанру немалый вред. Мне посчастливилось в жизни общаться со многими остроумнейшими людьми. Так вот, по моим наблюдениям, они блистали своим даром лишь от случая к случаю. В реальной жизни никто не изощряется в остроумии, как комик на сцене, да и сами остроты редко бывают столь отточены, безупречны и метки. Диалог в комедии, по сути своей, нечто искусственное, и нелепо пытаться воспроизвести в нем нашу повседневную речь. Комедиограф призван не копировать жизнь, а весело высказывать свои суждения о ней. И я убежден, что в комедии всегда есть место фарсовым трюкам и ситуациям. Драматурги знают, что практически невозможно чисто комедийными приемами удерживать внимание зрительного зала на протяжении двух с половиной часов. Но едва только юмор становится грубоватым, как критики уже покачивают головами, мягко или саркастически сетуя по поводу вторжения на сцену «низкой комедии». По-моему, они глубоко заблуждаются. Комедия, построенная только на острословии, воздействует на интеллект зрителей. Между тем человек так уж устроен, что не довольствуется одними интеллектуальными наслаждениями: фарс затрагивает в нем его утробу. Великие комедиографы прошлого ничуть не гнушались фарсом, и мне думается, будущим комедиографам тоже не следовало бы относиться к нему свысока, а свободно пользоваться его возможностями для более полного раскрытия замысла, как некогда Аристофан и Мольер. И пусть их не смущает презрение высоколобых. Они всегда могут в утешение себе вспомнить, как Уолтер Патер от души хохотал на представлении «Судьи» [1].

---

[1] «Судья» (1885) – пьеса английского драматурга А. Пинеро, построенная на фарсовых ситуациях.

# О СВОЕМ РОМАНЕ «БРЕМЯ СТРАСТЕЙ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ»

*(Предисловие 1915 года)*

Этот роман столь велик по объему, что, добавляя к нему еще и предисловие, я испытываю чувство неловкости. Автору не дано бесстрастно судить о своем творении. Известный французский романист Роже Мартен дю Гар рассказывал поучительный случай, приключившийся с Марселем Прустом. Прусту хотелось, чтобы некий журнал напечатал серьезную статью о его выдающемся романе, и сам написал ее, полагая, что никто лучше автора не оценит по достоинству его произведение. Потом попросил приятеля, молодого литератора, подписаться под статьей и отнести в редакцию, что тот и сделал. Через несколько дней редактор пригласил молодого человека к себе и сказал: «Я не могу напечатать вашу статью. Марсель Пруст никогда не простит мне, если я опубликую столь поверхностное и недоброжелательное суждение о его романе». Хотя авторы ревниво относятся к своим произведениям и не терпят критики, в глубине души они редко бывают довольны собой. Их мучает сознание, сколь велико несовпадение между замыслом и его воплощением в произведении, которому было отдано столько времени и сил. Автор значительно больше досадует на себя за то, что не сумел выразить задуманное во всей полноте, чем радуется отдельным счастливым находкам, лестным для его самолюбия. Совер-

шенство — вот заветная цель художника, и он сокрушается, что не достиг ее.

Поэтому я не стану пускаться в рассуждения о самой книге, а просто расскажу, как появился на свет этот роман, проживший уже довольно долгую жизнь в литературе. Пусть читатель не судит меня строго, если мой рассказ не покажется ему достойным внимания. Первый вариант этого романа я написал, когда мне было двадцать три года. Получив диплом врача после пяти лет учебы в медицинском институте при больнице св. Фомы, я отправился в Севилью, преисполненный решимости литературным трудом зарабатывать себе на хлеб насущный. У меня сохранилась старая рукопись, но я не прикасался к ней с тех пор, как прочитал ее, получив от машинистки, и не сомневаюсь, что это было очень слабое произведение. Рукопись я послал Фишеру Энвину, издателю моей первой книги (еще будучи студентом, я опубликовал роман «Лиза из Ламбета», и он имел успех), но Энвин отказался заплатить мне сто фунтов, которые я просил за новый роман, а все другие издатели вообще не пожелали иметь со мной дело. Помню, тогда я совсем пал духом, но сейчас я понимаю, это была сама судьба. Ведь если кто-нибудь из них взялся бы издать мою книгу, я погубил бы тему, до которой просто не дорос по молодости лет. Я был еще не способен взглянуть на события с необходимой дистанции времени, и мне не хватало жизненного опыта; он пришел с годами и поистине обогатил тот роман, какой я в конце концов написал. Не догадывался я тогда и о том, что легче писать об известных вещах, чем о неизвестных. Так, я отправил своего героя изучать французский язык в Руан (в котором сам был лишь проездом), вместо того чтобы отправить его совершенствоваться в немецком языке в Гейдельберг (где мне довелось жить самому).

Итак, получив везде отказ, я спрятал рукопись с глаз долой. Написал другие романы, их напечатали, попробовал себя в драматургии. Пьесы принесли мне известность, и само собой пришло решение до конца жизни посвятить себя театру. Но такой выбор я сделал без глубокой внутренней убежденности и, вероятно, поэтому впоследствии изменил ему. Я был счастлив, вполне преуспевал, много работал. В голове теснились замыслы новых пьес, просились на бумагу. Не знаю, чем это объяснить — то ли успех не принес мне ожидаемого удовлетворения, то ли это было своего рода защитной реак-

цией на него, но в самом зените драматургической славы меня вновь начали одолевать воспоминания о прошлом. Они неотвязно преследовали меня во сне, на прогулках, на репетициях, в гостях, став столь тяжелым бременем, что не оставалось иного способа избавиться от них, как написать книгу. Работая для театра, я был связан строгими законами драматургического жанра и теперь предвкушал неограниченную свободу, какую открывает перед писателем роман. Я знал, что задуманная книга потребует немалого труда, и хотя продюсеры наперебой предлагали новые контракты, я отказался от всех предложений и на время отошел от театра. В ту пору мне было тридцать семь лет.

Избрав профессию писателя, я потратил много времени и сил на то, чтобы овладеть тайнами ремесла, и изводил себя постоянной шлифовкой стиля. Но как только в театрах пошли мои пьесы, я забросил это занятие, а когда вновь вернулся к прозе, то уже ставил перед собой совсем иные цели. Я охладел к цветистому слогу и метафорической прозе, хотя раньше в погоне за ними угробил понапрасну столько сил. Теперь меня влекли простота и безыскусность. Мне столько нужно было сказать в одном романе, не превращая его в громоздкое чудовище, что я не мог позволить себе роскошь тратить слова попусту; и по сей день я верен правилу использовать ровно столько слов, сколько необходимо, чтобы ясно выразить мысль. Для витиеватых украшений не оставалось места. Театр научил меня ценить краткость и остерегаться пустословия. Я не отрываясь работал над романом два года. И все не мог придумать ему название, перебирал много разных вариантов, пока не наткнулся на цитату из пророка Исайи – «Красота вместо пепла». Но и от нее мне пришлось отказаться, поскольку я узнал, что недавно меня опередили. В конце концов я заимствовал название одной из книг в «Этике» Спинозы – «Бремя страстей человеческих». И оказалось только к лучшему, что я не смог воспользоваться первым вариантом названия.

«Бремя страстей человеческих» – автобиографический роман, но не автобиография. Факты неотделимы в нем от вымысла. Я рассказал о том, что пережил сам, но изменил последовательность некоторых событий, а кое-какие эпизоды взял из жизни моих хороших знакомых. Книга не обманула моих ожиданий. Едва она вышла в свет (в то время свирепствовала жестокая война и кру-

гом было столько страданий и горя, что, казалось, никого не могла взволновать судьба литературного героя), как я навсегда избавился от терзавших меня мучительных и горестных воспоминаний. Роман получил одобрительные отзывы в прессе. Теодор Драйзер выступил в «Нью рипаблик» с обстоятельно написанной рецензией, проявив неизменно свойственную ему тонкость наблюдений и доброжелательность. Тем не менее роман разделил бы участь большинства его собратьев и спустя короткое время после появления на свет был бы предан забвению. Но прошло несколько лет, и по счастливой случайности на него обратили внимание некоторые известные американские писатели. Они то и дело ссылались на него, и это все больше привлекало к нему внимание читателей. Так что своим вторым рождением мое детище обязано этим писателям, их я должен благодарить за то, что успех моего романа рос год от года.

# «ТАЙНЫ РЕМЕСЛА» И МАГИЯ СЛОВА

*(Из книги «Подводя итоги», 1925 г.)*

Писать было для меня с самого начала так же естественно, как для утки — плавать. Я до сих пор иногда удивляюсь, что я — писатель; к этому не было никаких причин, кроме непреодолимой склонности, а почему такая склонность во мне возникла — непонятно.

Недавно я просмотрел рассказы, которые писал в ранней молодости: мне хотелось понять, какие врожденные способности у меня были, с каким капиталом я начинал, прежде чем взялся сознательно его приумножить. В тоне рассказов сквозит надменность, которую, пожалуй, можно оправдать возрастом, и раздражительность как следствие плохого характера; но сейчас я говорю только о том, как я выражал свои мысли. Я думаю, что ясность слога и сноровка в обращении с диалогом были присущи мне с самого начала. Когда Генри Артур Джонс, известный в ту пору драматург, прочел мой первый роман, он сказал какому-то знакомому, что с годами я стану одним из самых популярных драматургов своего времени. Вероятно, он усмотрел в моей книге непосредственность и наглядность изображения, что и заставило его предположить у меня чувство сцены. Язык у меня был банальный, словарь ограниченный, фразы избитые, грамматика сильно хромала. Но писать для меня было такой же инстинктивной потребностью, как ды-

шать, и я не задумывался над тем, плохо или хорошо я пишу. Лишь несколько лет спустя я догадался, что это тонкое искусство, которое постигается упорным трудом. Открытие это я сделал, когда почувствовал, как нелегко выразить словами то, что хочешь. Диалог давался мне без малейших усилий, но когда дело доходило до описаний, я запутывался во всевозможных подвохах. По нескольку часов я мучился над двумя-тремя фразами и не мог с ними сладить. Я решил, что научу себя писать. К несчастью, помочь мне было некому. Я делал много ошибок. Будь рядом со мною руководитель, вроде того чудесного оксфордца [1], о котором я только что рассказал, это сберегло бы мне много времени. Такой человек мог бы объяснить мне, что мое дарование, какое ни на есть, направлено в определенную сторону и что в эту сторону его и следует развивать; а пытаться делать то, к чему я не склонен, бесполезно. Но в то время успехом пользовалась орнаментальная проза. Литературную ткань пытались обогатить изысканными оборотами и нагромождением затейливых эпитетов; идеалом была парча, так густо затканная золотом, что она держалась стоймя. Интеллигентные молодые люди зачитывались Уолтером Патером. Здравый смысл подсказывал мне, что это — анемичная литература; за тщательно отделанными, изящными периодами мне виделся усталый, слабый человек. Я был молод, полон сил и жажды жизни; мне хотелось свежего воздуха, действия, опасностей и трудно было дышать в этой мертвой, надушенной атмосфере, сидеть в затихших комнатах, где полагалось говорить только шепотом. Но я не слушал своего здравого смысла. Я убеждал себя, что это — вершина культуры, и с презрением отворачивался от внешнего мира, где люди кричали и сквернословили, валяли дурака, развратничали и напивались. Я читал «Замыслы» [2] и «Портрет Дориана Грея». Я опьянялся изысканной красочностью слов-самоцветов, которыми усыпаны страницы «Саломеи» [3]. Ужаснувшись бедности своего словаря, я ходил с карандашом и бумагой в библиотеку Британского музея и запоминал названия редких драгоценных камней, оттенки старинных византийских эмалей, чувственное

---

[1] Речь идет об оксфордском преподавателе, советы которого при чтении одной из его рукописей Моэм высоко оценил.

[2] «Замыслы» (1891) — сборник статей и очерков Оскара Уайльда.

[3] «Саломея» (1894) — драма Оскара Уайльда.

прикосновение тканей, а потом выдумывал замысловатые фразы, чтобы употребить эти слова. К счастью, мне так и не представилось случая их использовать, и они по сей день хранятся в старой записной книжке к услугам любого, кто вздумал бы писать вздор. В то время было широко распространено мнение, что лучшая английская проза — это «Авторизованный перевод» Библии. Я прилежно читал ее, особенно «Песнь песней» Соломона, выписывая впрок поразившие меня обороты и составляя перечни необычных или просто красивых слов. Я штудировал «Благочестивую смерть» Джереми Тейлора. Чтобы проникнуться его стилем, я списывал оттуда куски, а потом пытался снова записать их, уже по памяти.

Первым плодом этих трудов была небольшая книжка об Андалузии, озаглавленная «Страна Пресвятой девы». На днях мне довелось перечитать из нее кое-какие места. Андалузию я сейчас знаю гораздо лучше, чем знал тогда, и на многое из того, о чем писал, смотрю иначе. Поскольку в Америке эта книжка все еще пользуется кое-каким спросом, я подумал, что ее, может быть, стоит переработать. Я быстро убедился в том, что это невозможно. Ее написал человек, которого я начисто забыл. Она показалась мне невыносимо скучной. Но речь идет о качестве ее текста — ведь я писал ее как некое стилистическое упражнение. Это — вымученная проза, полная грусти и намеков. В ней нет легкости, нет свободы. Она отдает тепличными растениями и воскресным обедом, как воздух зимнего сада, примыкающего к столовой какого-нибудь большого дома в Бэйсуотере. Книга изобилует мелодичными прилагательными. Словарь ее сентиментален. Она напоминает не итальянскую парчу с роскошным золотым узором, а драпировочную ткань, изготовленную Моррисом[1] по рисунку Берн-Джонс[2].

Меня всегда раздражали писатели, которых можно понять только ценою больших усилий. Достаточно обратиться к великим философам, чтобы убедиться, что самые тонкие оттенки смысла можно выразить совершенно ясно. Я допускаю, что вам нелегко будет понять мысль Юма, и если у вас нет философской подготовки, вы, конечно, не уловите всех ее разветвлений; но значе-

---

[1] Моррис Уильям (1834—1896) — английский поэт, художник, социал-утопист.

[2] Берн-Джонс Эдвард (1833—1898) — известный художник романтического направления, друг У. Морриса.

ние каждой отдельной фразы поймет любой мало-мальски образованный человек. Редко кто писал по-английски так изящно, как Беркли. Писатели бывают непонятны по двум причинам: одни — по небрежности, другие — нарочно. Многие люди пишут непонятно, потому что не дали себе труда научиться писать ясно. Такую непонятность часто, слишком часто, встречаешь у современных философов, у ученых и даже у литературных критиков. Последнее поистине достойно удивления. Казалось бы, люди, всю жизнь изучающие великих мастеров литературы, должны быть достаточно восприимчивы к красоте языка, чтобы выражаться если не красиво, то хотя бы ясно. А между тем их труды пестрят фразами, которые нужно перечитать и раз, и другой, чтобы добраться до смысла. Подчас о нем можно только догадываться, потому что сказано у автора явно не то, что он хотел сказать.

А бывает, что автор и сам не уверен в том, что он хочет сказать. Он имеет об этом лишь смутное представление, которое либо не сумел, либо поленился ясно сформулировать в уме, а найти точное выражение для путаной мысли, разумеется, невозможно. Объясняется это отчасти тем, что писатели думают не до того, как писать, а в то время, как пишут. Перо порождает мысль. Опасность этого — и писатель всегда должен остерегаться ее — заключается в том, что написанное слово гипнотизирует. Мысль, облекшись в видимую форму, становится вещественной, и это мешает ее уточнению. Но такая неясность легко переходит в неясность нарочитую. Некоторые писатели, не умеющие четко мыслить, склонны считать свои мысли более значительными, чем это кажется с первого взгляда. Им лестно думать, что мысли их необычайно глубоки, и, значит, их нельзя выразить так, чтобы они были понятны кому угодно. Таким писателям, конечно, не приходит в голову, что вся беда — в их неспособности к точному мышлению. И здесь опять действует гипноз написанного слова. Очень легко убедить себя, будто фраза, которую не вполне понимаешь, на самом деле сугубо значительна. А отсюда — один шаг до привычки закреплять свои впечатления на бумаге во всей их изначальной туманности. Всегда найдутся дураки, которые отыщут в них скрытый смысл. Другой вид нарочитой непонятности рядится в одежды аристократизма. Автор затуманивает свою мысль, чтобы сделать ее недоступной для толпы. Его душа — таинственный сад, куда могут проникнуть лишь из-

бранные, если преодолеют целый ряд опасных препятствий. Но такая непонятность не только претенциозна, она еще и недальновидна. Ибо Время играет с ней странные шутки. Если в писаниях мало смысла, Время превращает их в совсем уже бессмысленный набор слов, которого никто не читает. Такая участь постигла ухищрения тех французских писателей, которых соблазнил пример Гийома Аполлинера. Бывает и так, что Время бросает резкий, холодный свет на то, что казалось глубоким, и тогда обнаруживается, что за языковыми вывертами прячутся весьма обыденные мысли. Стихи Малларме, за малыми исключениями, сейчас совершенно понятны; нельзя не заметить, что мысли его на редкость неоригинальны. У него есть красивые фразы; но материалом для его стихов служили поэтические трюизмы его времени.

Простота — не столь очевидное достоинство, как ясность. Я всегда стремился к ней, потому что у меня нет таланта к пышности языка. До известного предела я восхищаюсь пышностью у других писателей, хотя в больших дозах мне трудно бывает ее переварить. Одну страницу Рескина[1] я читаю с наслаждением, но после двадцати чувствую только усталость. Плавный период; полный достоинства эпитет; слово, богатое поэтическими ассоциациями; придаточные, от которых предложение обретает вес и торжественность; величавый ритм, как волна за волной в открытом море,— во всем этом, несомненно, есть что-то возвышающее. Слова, соединенные таким образом, поражают слух, как музыка. Впечатление получается скорее чувственное, чем интеллектуальное, красота звуков как будто освобождает от необходимости вдумываться в смысл. Но слова — великие деспоты, они существуют в силу своего смысла, и, отвлекшись от смысла, отвлекаешься от текста вообще. Мысли начинают разбегаться. Такая манера письма требует подобающей ей темы. Нельзя писать высоким слогом о пустяках... Никто не пользовался им с бóльшим успехом, чем сэр Томас Браун[2], но и он не всегда избе-

---

[1] Рескин Джон (1819—1908) — писатель и теоретик романтического направления искусства, известен прежде всего своими трактатами о живописи и архитектуре.

[2] Браун Томас (1605—1682) — английский физик и медик, автор трактата «Погребение урн» (1658).

гал этой ловушки. Тема последней главы «Гидриотафии» («Погребения урн») — судьба человека — вполне соответствует пышному барокко языка, и здесь доктор из Норича создал страницы прозы, непревзойденные в нашей литературе; но когда он в той же пышной манере описывает, как были найдены его урны, эффект (по крайней мере на мой взгляд) получается менее удачный. Когда современный писатель в высокопарном стиле сообщает вам, как обыкновенная потаскушка юркнула или не юркнула под одеяло к ничем не примечательному молодому человеку, это вызывает у вас законное отвращение.

Но если для пышности слога нужен талант, которым наделен не всякий, простота — отнюдь не врожденное свойство. Чтобы добиться ее, необходима строжайшая дисциплина. Сколько мне известно, наш язык — единственный, в котором пришлось создать особое обозначение для определенного вида прозы — purple pateh [1]. Не будь она столь характерной, в этом не было бы надобности. Английская проза скорее вычурна, чем проста. Но так было не всегда. Нет ничего более хлесткого, прямолинейного и живого, чем проза Шекспира; однако следует помнить, что это был диалог, рассчитанный на устную речь. Мы не знаем, как писал бы Шекспир, если бы он, подобно Корнелю, сочинял предисловия к своим пьесам. Возможно, они были бы столь же манерны, как письма королевы Елизаветы. Но более ранняя проза, например проза Томаса Мора, не тяжеловесна, и не цветиста, и не выспренна. От нее отдает английской землей. Мне думается, что Библия короля Иакова оказала пагубное влияние на английскую прозу. Я не так глуп, чтобы отрицать ее красоту. Она величественна. Но Библия — восточная книга. Образность ее нам бесконечно далека. Эти гиперболы, эти сочные метафоры чужды нашему духу. На мой взгляд, не меньшим из зол, какие причинило духовной жизни в нашей стране отделение от римско-католической церкви, было то, что Библия надолго стала ежедневным, а нередко и единственным чтением англичан. Ее ритмы, мощность ее словаря, ее высокопарность вошли в кровь и плоть нации. Простая, честная английская речь захлебнулась во всевозможных украшениях. Туповатые англичане вывихивали себе язык, стремясь выражаться, как иудейские пророки. Видимо, были для

[1] «Пурпурная заплата» — кусок текста, выделяющийся своим эффектным, сугубо изысканным языком.

этого в английском характере какие-то данные: быть может, природная неспособность к точному мышлению, быть может, наивное пристрастие к красивым словам ради них самих или врожденная эксцентричность и любовь к затейливым узорам — не знаю; но верно одно: с тех самых пор английской прозе все время приходится бороться с тенденцией к излишествам. Если по временам исконный дух языка утверждал себя, как у Драйдена и у писателей царствования королевы Анны, его затем снова захлестывала помпезность Гиббона или доктора Джонсона. В работах Хэзлитта[1], в письмах Шелли, в лучших страницах Чарльза Лэма[2] английская проза вновь обретала простоту — и вновь утрачивала ее в произведениях Квинси[3], Карлейля, Мередита и Уолтера Патера. Высокий стиль, несомненно, поражает больше, чем простой. Мало того, многие считают, что стиль, который не привлекает внимание,— вообще не стиль. Такие люди восхищаются Уолтером Патером, но способны прочесть эссе Мэтью Арнольда и даже не заметить, как изящно, благородно и сдержанно он излагает свои мысли.

Хорошо известно изречение, что стиль — это человек. Афоризм этот говорит так много, что не значит почти ничего. Где мы видим Гете-человека — в его грациозных лирических стихах или в его неуклюжей прозе? А Хэзлитта? Но я думаю, что если человек неясно мыслит, то он и писать будет неясно, если у него капризный нрав, то и проза его будет прихотлива, а если у него быстрый, подвижный ум и любой предмет напоминает ему о сотне других, то он, при отсутствии строгого самоконтроля, будет уснащать свой текст сравнениями и метафорами. Есть большая разница между велеречивостью писателей начала XVII века, которых опьяняли новые богатства, лишь недавно привнесенные в язык, и напыщенностью Гиббона и доктора Джонсона, которые были жертвой дурной теории. Каждое слово, написанное доктором Джонсоном, доставляет мне удовольствие, потому что он был остроумен, обаятелен и наделен здравым смыс-

---

[1] Хэзлитт Уильям (1778—1830) — писатель, художник, виднейший английский критик и эссеист.

[2] Лэм Чарльз (1775—1834) — знаменит своими «Очерками Элии» (1823) и пересказами для детей большинства пьес Шекспира.

[3] Квинси Томас де (1785—1859) — сочинитель известной в свое время книги «Исповедь английского курильщика опиума» (1822), а также трудов о поэтах-романтиках.

лом. Никто не мог бы писать лучше его, если бы он — вполне сознательно — не прибегал к высокому слогу. Он умел ценить хороший английский язык. Ни один критик не хвалил прозу Драйдена с таким знанием дела. Он сказал, что суть искусства Драйдена — находить ясное выражение для сильной мысли. А одно из своих «жизнеописаний» он закончил так: «Всем, кто хочет выработать себе английский слог, натуральный, но не грубый, и изящный, но не бьющий в глаза, должно посвятить дни и ночи томам Аддисона»[1]. Однако, когда он сам брался за перо, цель у него была иная. Высокопарность он принимал за благородство. Ему не хватало воспитания, чтобы понять, что первый признак благородства — это естественность и простота.

Ибо хорошая проза немыслима без воспитанности. В отличие от поэзии, проза — упорядоченное искусство. Поэзия — это барокко. Барокко — трагичный, массивный, мистический стиль. Оно стихийно. Оно требует глубины и прозрения. Мне все кажется, что прозаики периода барокко — авторы Библии короля Иакова, сэр Томас Браун, Гленвилл[2] — были заблудившимися поэтами. Проза — это рококо. Оно требует не столько мощи, сколько вкуса, не столько вдохновения, сколько стройности, не столько величия, сколько четкости. Для поэта форма — это узда и мундштук, без которых вы не поедете верхом (если только вы не циркач); но для прозаика это — шасси, без которого ваша машина просто не существует. Не случайно, что лучшая проза была написана, когда рококо с его изяществом и умеренностью только еще родилось и находилось в самой совершенной своей поре. Ибо рококо возникло тогда, когда барокко выродилось в декламацию и мир, устав от грандиозного, взывая к сдержанности. Оно явилось естественным самовыражением для тех, кто ценил цивилизованную жизнь. Юмор, терпимость и здравый смысл сделали свое дело: большие, трагические проблемы, волновавшие первую половину XVII века, стали казаться чрезмерно раздутыми. Жить на свете сделалось удобнее и уютнее, и культурные классы, возможно впервые за много веков, могли спокойно посидеть и насладиться досугом. Говорят, что

---

[1] Аддисон Джозеф (1672—1719) — видный английский эссеист и публицист эпохи классицизма.

[2] Гленвилл Джозеф (1831—1880) — английский богослов и писатель.

хорошая проза должна походить на беседу воспитанного человека. Беседа возможна лишь в том случае, если ум у людей свободен от насущных тревог. Жизнь их должна быть более или менее в безопасности, и душа не должна причинять им серьёзных волнений. Они должны придавать значение утонченным благам цивилизации. Они должны ценить вежливость, заботливость о своей внешности (ведь говорят также, что хорошая проза должна быть как хорошо сшитый костюм — подходящей к случаю, но не кричащей), должны бояться наскучить другим, не должны быть ни слишком веселы, ни слишком серьезны, но всегда находить верный тон, а на «восторги» взирать критически. Вот это — почва благоприятная для прозы. Неудивительно, что она породила лучшего прозаика нашего современного мира — Вольтера. Английские писатели, может быть, в силу поэтического характера своего языка, редко достигали того совершенства, которое ему словно бы давалось само собой. И восхищения они заслуживали постольку, поскольку умели приблизиться к легкости, уравновешенности и точности великих французов.

Придавать ли цену благозвучию — третьему из упомянутых мною качеств,— это зависит от тонкости слуха. Очень многие читатели и многие прекрасные писатели лишены его. Поэты, как мы знаем, всегда широко пользовались аллитерацией. Они убеждены, что повторение звука создает красивый эффект. К прозе это, по-моему, не относится. Мне кажется, что в прозе к аллитерации можно прибегать только умышленно; случайная аллитерация режет ухо. Однако встречается она так часто, что остается лишь предположить, что неприятна она далеко не всем. Многие писатели совершенно спокойно ставят рядом два рифмующихся слова, предваряют чудовищно длинное существительное столь же длинным прилагательным или допускают в конце одного слова и в начале следующего такое скопление согласных, что язык сломаешь. Это — примеры банальные и очевидные. Я привел их лишь в доказательство того, что если такие вещи делают писатели, внимательно относящиеся к своему языку, значит, у них просто нет слуха. Слова имеют вес, звук и вид; только помня обо всех трех этих свойствах, можно написать фразу, приятную и для глаза, и для уха.

Я прочел много книг об английской прозе, но извлечь из них пользу оказалось нелегко; по большей части они расплывчаты, слишком теоретичны и зачастую недоброжелательны. Нельзя сказать того же о «Словаре живого английского языка» Фаулера. Это — ценный труд. Как бы хорошо человек ни писал, здесь он может найти для себя много полезного. Читать его интересно. Фаулер любил простоту, строгость и здравый смысл. Претенциозность его раздражала. Он держался здравой точки зрения, что идиоматика — костяк языка, и высоко ценил хлесткие обороты. Он не грешил рабским преклонением перед логикой и всегда готов был проложить дорогу живому разговорному языку через слишком жестокие барьеры грамматики. Английская грамматика очень трудна, лишь немногие авторы пишут совсем без грамматических ошибок. Даже Генри Джеймс, писатель на редкость осмотрительный, подчас так пренебрегал грамматикой, что любой школьный учитель, найди он такие ошибки в сочинении школьника, преисполнился бы справедливого негодования. Знать грамматику нужно, и лучше писать без ошибок, чем с ошибками, но следует помнить, что грамматика лишь повседневная речь, сведенная к правилам. Единственный критерий — это живой язык. Строго правильному обороту я всегда предпочту оборот легкий и естественный. Одно из различий между английским и французским языками состоит в том, что по-французски можно соблюдать правила грамматики, оставаясь естественным, а по-английски — далеко не всегда. Писать по-английски трудно потому, что звук живого голоса доминирует над видом напечатанного слова. Я много думал над вопросами стиля и положил на него много трудов. Я знаю, что среди написанных мною страниц мало таких, которые я не мог бы улучшить, и слишком много таких, на которые я махнул рукой, потому что не мог добиться лучшего, как ни старался. Я не могу сказать о себе того, что Джонсон сказал о Поупе[1]: «Он никогда не оставлял изъяна неисправленным от равнодушия, ниже проходил мимо него от отчаяния». Я пишу не так, как хочу; я пишу, как могу.

Но у Фаулера не было слуха. Он не понимал, что иногда простота должна отступать перед благозвучием. Я считаю, что несколько искусственное, или устарелое,

[1] Поуп Александр (1688—1744) — видный представитель классицизма в английской поэзии и эстетике.

или даже аффектированное слово вполне приемлемо, если оно звучит лучше, чем простое, «лежащее рядом», или придает фразе бóльшую стройность. Но спешу оговориться: я считаю, что можно смело идти на такие уступки ради приятного звучания, но ни в коем случае нельзя жертвовать ясностью выражения мысли. Нет ничего хуже, как писать неясно. Против ясности нельзя привести никаких возражений, против простоты — лишь то, что она может обратиться в сухость. А на этот риск стоит идти, если вспомнить, насколько лучше быть лысым, нежели носить завитый парик. Но в благозвучии таится другая опасность: оно легко становится однообразным. Когда Джордж Мур начинал писать, язык его был беден: так и кажется, будто он писал тупым карандашом на оберточной бумаге. Постепенно, однако, у него выработался очень музыкальный английский язык. Он научился делать фразы, завораживающие своей томной неторопливостью, и это ему так понравилось, что он уже не мог остановиться. Он не избежал однообразия. Строки его звучат, как волны, взбегающие на низкий каменистый берег,— они убаюкивают, и их быстро перестаешь замечать. Они так мелодичны, что вызывают смутную потребность чего-то погрубее, какого-то резкого диссонанса, который нарушил бы эту шелковистую гармонию. Как уберечься от этого — не знаю. Вероятно, единственное спасение в том, чтобы острее своих читателей реагировать на монотонность, тогда она надоест тебе раньше, чем им. Нужно все время остерегаться нарочитых приемов и, когда какая-нибудь ритмическая фигура слишком легко выходит из-под пера, спрашивать себя, не стала ли она получаться механически. Очень трудно уловить момент, когда отобранные тобою выразительные средства перестают давать нужный эффект. Как сказал доктор Джонсон: «Тот, кто однажды с великим прилежанием выработал свой стиль, редко пишет затем вполне непринужденно». Как ни замечательно стиль Мэтью Арнольда соответствовал его задачам, я должен сказать, что излюбленные его приемы часто меня раздражают. Его стиль — орудие, которое он выковал раз и навсегда, а не человеческая рука, способная выполнять множество разных действий.

Если бы можно было писать ясно, просто, благозвучно и притом с живостью, это было бы совершенство: это значило бы писать, как Вольтер. А между тем мы знаем, как опасна погоня за живостью; она может привести

к скучной акробатике Мередита. Маколей и Карлейль замечательны каждый по-своему, но лишь за счет драгоценного свойства – естественности. Их яркие эффекты мешают сосредоточиться. Они разрушают собственную убедительность; вы не поверили бы, что человек твердо намерен провести плугом борозду, если бы он таскал с собою обруч и на каждом шагу прыгал через него. Хороший стиль не должен хранить следа усилий. Написанное должно казаться счастливой случайностью. По-моему, никто во Франции не пишет лучше, чем Колетт[1], и звучит у нее все так легко, что невозможно поверить, будто это стоило ей какой-то работы. Говорят, есть пианисты, от рождения владеющие техникой, которой большинство исполнителей добивается неустанным трудом, и я готов поверить, что среди писателей тоже есть такие счастливцы. К ним я и склонен был причислить Колетт. Я спросил ее, верно ли это. К великому своему удивлению, я услышал в ответ, что она иногда целое утро работает над одной страницей. Но не важно, как достигается впечатление легкости. Я, например, если и достигаю его, то лишь ценой серьезных усилий. Редко, когда верное и притом не искусственное и не банальное слово или оборот подвертываются мне сами собой.

Я где-то читал, что Анатоль Франс старался употреблять только словарь и конструкции писателей XVII столетия, которыми он так восхищался. Не знаю, так ли это. Если так, то этим, возможно, объясняется некоторый недостаток живости в его прекрасном и простом языке. Но простота фальшива, когда писатель не говорит того, что ему нужно сказать, лишь потому, что не может сказать это определенным образом. Писать нужно в манере своего времени. Язык живет и непрерывно изменяется; попытки писать, как в далеком прошлом, могут привести только к искусственности. Ради живости слога и приближения к современности я не колеблясь употребляю ходячее словечко, хотя и знаю, что мода на него скоро пройдет, или сленг, который через десять лет, вероятно, будет непонятен. Если общая форма достаточно строга, она выдержит умеренное использование языковых элементов, имеющих лишь местную или временную ценность. Вульгарного писателя я предпочитаю

[1] Колетт Сидони Габриэль (1873–1954) – французская писательница, мастер психологического романа.

жеманному: ведь сама жизнь вульгарна, а он стремится изобразить жизнь.

Мне кажется, что мы, английские писатели, можем многому поучиться у наших американских собратьев. Ибо американская литература избежала деспотического влияния Библии короля Иакова и на американских писателей оказали меньшее воздействие старые мастера, чья манера писать стала частью нашей культуры. Вырабатывая свой стиль, они, может быть бессознательно, больше равнялись на живую речь, звучавшую вокруг них; и в лучших своих образцах этот стиль отмечен прямотой, жизненностью и силой, перед которыми наш, более культурный, кажется изнеженным. Американским писателям, из которых многие в тот или иной период были репортерами, пошло на пользу, что в своей газетной работе они пользовались более лаконичным, нервным и выразительным языком, чем это принято у нас. Мы сейчас читаем газеты так, как наши предки читали Библию. И это полезно: ведь газета, особенно дешевая, обогащает нас опытом, которым мы, писатели, не вправе пренебрегать. Это — сырье прямо с живодерни, и глупы мы будем, если вздумаем воротить от него нос, потому что оно, мол, пахнет кровью и потом. При всем желании мы не можем избежать воздействия этой будничной прозы. Но стилистически пресса того или иного периода очень однородна; похоже, словно всю ее пишет один человек; она безлика. Ее действию следует противопоставить чтение иного рода. Для этого есть один путь: непрерывно поддерживать связь с литературой другой, но не слишком отдаленной эпохи. Тогда у вас будет мерка, по которой проверять свой стиль, и идеал, к которому можно стремиться, оставаясь, однако, современным. Для меня самыми полезными в этом смысле писателями оказались Хэзлитт и кардинал Ньюмен[1]. Я не пытался им подражать. Хэзлитт бывает излишне риторичен, и красоты его порой тривиальны, как викторианская готика. Ньюмен бывает не в меру цветист. Но в лучших своих страницах оба превосходны. Время мало коснулось их языка — это язык почти современный. Хэзлитт пишет ярко, бодро, энергично; он полон жизни и силы. В его фразах чувствуется человек — не тот мелочный, сварливый, не-

[1] Ньюмен Джон Генри (1801—1890) — английский теолог и публицист, чьи песнопения и проповеди считаются литературными шедеврами.

приятный человек, каким он казался знавшим его, но внутреннее его «я», видное лишь ему самому. (А ведь наше внутреннее «я» не менее реально, чем тот жалкий, спотыкающийся человек, которого видят другие.) Ньюмен — это грация, музыка — то легкая, то серьезная,— это чарующая красота языка, благородство и мягкость. И тот и другой писали ясно до предела. Оба, на самый строгий вкус, недостаточно просты. В этом они, мне кажется, уступают Мэтью Арнольду. Оба писали удивительно стройными фразами, и оба умели писать приятно для глаза. У обоих был очень тонкий слух.

Тот, кто сочетал бы их достоинства с современной манерой, писал бы так хорошо, как только возможно писать.

Меня часто называют циником. Меня обвиняют в том, что в своих книгах я делаю людей хуже, чем они есть на самом деле. По-моему, я в этом неповинен. Я просто выявляю некоторые их черты, на которые многие писатели закрывают глаза. На мой взгляд, самое характерное в людях — это непоследовательность. Я не помню, чтобы когда-нибудь видел цельную личность. Меня и сейчас поражает, какие, казалось бы, несовместимые черты уживаются в человеке и даже производят в совокупности впечатление гармонии. Я часто задумывался над этим. Я знавал мошенников, способных жертвовать собой, воришек с ангельским характером и проституток, почитавших делом чести на совесть обслуживать клиентов. Объяснить это я могу только тем, что в глубине души каждый человек твердо убежден в своей исключительности, а потому считает для себя не то чтобы естественным и правильным, но, во всяком случае, простительным то, что для других может быть и не дозволено. Контрасты, которые я наблюдал в людях, интересовали меня, но мне кажется, что я отводил им неправомерно большое место. Строгая критика, которой я время от времени подвергался, была, возможно, вызвана тем, что я не осуждал своих персонажей за то, что в них было плохого, и не хвалил за хорошее. Пусть это очень дурно, но я не способен серьезно возмущаться чужими грехами, если только они не касаются меня лично, да и тогда тоже. Я наконец научился прощать все и всем. Не надо ждать от людей слишком многого. Будь благодарен за хорошее обращение, но не сетуй на плохое. «Ибо каждо-

го из нас, — как сказал Афинский Незнакомец, — сделало тем, что он есть, направление его желаний и природа его души». Только недостаток воображения мешает увидеть вещи с какой-либо точки зрения, кроме своей собственной, и неразумно сердиться на людей за то, что они его лишены.

По-моему, я действительно заслуживал бы порицания, если бы видел в людях только недостатки и был слеп к их достоинствам. Но это, мне думается, не так. Нет ничего прекраснее, чем доброта, и я часто с удовольствием показывал, как много ее в таких людях, которых следовало бы беспощадно осудить, если подходить к ним с обычной меркой. А показывал я ее потому, что видел. Порою мне казалось, что именно в таких людях она светит ярче среди окружающей ее тьмы греха. Доброту праведных людей я принимаю как должное, в них мне забавно находить недостатки или пороки; но доброта грешников меня трогает, и я всегда готов снисходительно пожать плечами на проявление их греховности. Я не сторож брату моему. Я не могу заставить себя судить своих ближних; хватит с меня того, что я их наблюдаю. И мои наблюдения убедили меня в том, что на поверку между добрыми и злыми нет такой большой разницы, как пытаются нам внушить моралисты.

Я не сужу о человеке по первому впечатлению. Возможно, что умение пристально всматриваться в людей я унаследовал от своих предков; навряд ли они могли бы стать хорошими юристами, если бы не обладали известной остротой ума и позволяли сбить себя с толку обманчивой внешностью. А может быть, мне, в отличие от многих, недоступны вспышки радостных чувств при встрече с каждым новым человеком, от которых глаза застилает розовым туманом. Безусловно, здесь сыграло роль то, что я получил медицинское образование. Я не хотел быть врачом. Я хотел быть только писателем, но был слишком робок, чтобы заявить об этом. К тому же в те времена это было неслыханное дело, чтобы восемнадцатилетний мальчик из хорошей семьи стал профессиональным литератором. Самая эта мысль была так несуразна, что я даже не пробовал с кем-нибудь ею поделиться. Я всегда думал, что пойду по юридической части, но три моих брата, все намного старше меня, уже были юристами, и для меня, так сказать, не осталось места.

Многие писатели, как мне кажется, совсем не наблюдают, а персонажей своих создают стандартных размеров и по образцам, которые сами же выдумывают. Они — как те рисовальщики, что копируют слепки с античных скульптур и никогда не пытаются рисовать живую натуру. В лучшем случае они могут придать видимость жизни порождениям собственного ума. Если ум у них возвышенный, им порой удается создать возвышенные образы, и тогда, пожалуй, не так уж важно, что в этих образах не отражена бесконечная сложность повседневной жизни.

Я всегда писал с живой натуры. Помню, как однажды на занятиях по анатомии руководитель спросил меня название какого-то нерва, и я не мог ответить. Он мне сказал; я стал спорить, потому что нерв находился не там, где ему полагалось. Он же настаивал, что это тот самый нерв, который я тщательно искал. Я возмутился такой ненормальностью, на что он с улыбкой заметил, что в анатомии необычна скорее норма. В то время это меня только разозлило, но слова его запали мне в память, а позднее я пришел к выводу, что их можно отнести не только к анатомии, но и к человеку вообще. Норма — это то, что встречается лишь изредка. Норма — это идеал. Это портрет, который складывают из характерных черточек отдельных людей, а ведь трудно ожидать, что все эти черты могут соединиться в одном человеке. Вот такие-то фальшивые портреты и берут за образец писатели, о которых я говорил, и оттого что они берут явления столь исключительные, они редко добиваются впечатления правды. Эгоизм и добросердечность, высокие порывы и чувственность, тщеславие, робость, бескорыстие, мужество, лень, нервность, упрямство, неуверенность в себе — все это уживается в одном человеке, не создавая особой дисгармонии. Понадобилось немало времени, чтобы убедить в этом читателя.

Особенность художника состоит в том, что он чем-то отличен от других людей, а значит, и мир, построенный им, будет особенный. Эта особенность — самая ценная часть его багажа. Если изображение им своего личного мира может заинтересовать определенное количество людей своей необычностью, или богатством, или соответствием их собственным взглядам (ведь среди нас

нет двух совершенно одинаковых людей, и не всякий принимает общий нам мир целиком), за ним признают талант. Если это писатель, он окажется нужен своим читателям, и с ним они будут жить духовной жизнью, более отвечающей их устремлениям, чем та жизнь, которую навязали им обстоятельства. Но других особенность данного писателя оставляет холодными. Мир, построенный на ее основе, их раздражает. Иногда он даже вызывает их возмущение. Тогда писателю нечего им сказать, и они отказывают ему в таланте. Я не считаю, что гений и талант — совершенно разные вещи. Я даже не уверен, что гений связан с каким-то особенным, врожденным дарованием. Так, например, я не считаю, что у Сервантеса был исключительный писательский дар; однако едва ли кто откажет ему в гениальности. Или еще: в английской литературе трудно найти более одаренного поэта, чем Геррик [1], но всякий, вероятно, согласится, что у него был прелестный талант, и не более того. Мне кажется, что гениальность — это сочетание природного творческого дара и особой способности художника видеть мир совершенно по-своему и в то же время с такой широтой, что он находит отклик не у людей того или иного типа, но у всех людей. Его личный мир — это мир обыкновенных людей, только обширнее и богаче. Он обращается ко всему человечеству, и даже когда люди не вполне понимают его слово, они чувствуют, что оно полно значения. Он предельно нормален. По счастливому совпадению, он воспринимает жизнь необычайно остро и во всем ее бесконечном многообразии, но вместе с тем просто и здраво, как все люди. По выражению Мэтью Арнольда, он воспринимает ее спокойно и как целое. Но гений рождается раз или два в столетие. И здесь, как в анатомии: самое редкое — это норма. Глупо, как это сейчас принято, называть человека гениальным, если он ловко сделал пять-шесть пьес или написал десяток хороших картин. Талант — это тоже совсем неплохо; мало у кого он есть. С талантом художник достигает только второго класса, но пусть это его не смущает — и здесь он встретит многих, чьи произведения стоят необычайно высоко. Ведь таланту мы обязаны такими романами, как «Красное и черное», такими стихами, как «Парень из

[1] Геррик Роберт (1591—1674) — английский священник и поэт. Многие образцы его пейзажной лирики стали хрестоматийными.

Шропшира»[1], такими картинами, как «Галантные празднества» Ватто,— право же, выходит, что стыдиться нечего. Талант не достигает самых высоких вершин, но на дороге, ведущей к ним, он может показать вам неожиданный и чарующий вид — тенистую лощину, журчащий ручей, романтический грот. Человек так капризен, что не обязательно радуется, когда ему предлагают самый широкий взгляд на человеческую природу. Его может устрашить великолепие «Войны и мира» Толстого, но он с удовольствием возьмется за Вольтерова «Кандида». Трудно было бы всегда иметь перед глазами фрески Микеланджело с плафона Сикстинской капеллы, но никто не откажется повесить у себя в комнате «Солсберийский собор» Констебла.

Одно преимущество у меня есть: я никогда не ощущал недостатка в сюжетах. У меня всегда было больше рассказов в голове, чем времени для их написания. Нередко я слышал от писателей жалобы, что им-де хочется писать, но не о чем, а одна известная писательница даже рассказывала мне, что в поисках темы просматривает некую книгу, в которой собраны все сюжеты, когда-либо использованные в литературе. Таких затруднений я никогда не испытывал. Свифт, как известно, утверждал, что можно писать о чем угодно, и когда ему предложили написать рассуждения о метле, очень неплохо справился с этой задачей. Я почти без преувеличения могу сказать, что берусь написать сносный рассказ о любом человеке, с которым провел час времени. Приятно иметь в запасе столько рассказов, что, в каком бы настроении ты ни был, всегда найдется, чем занять свое воображение и час-другой, и неделю. Мечты — это основа творческой фантазии; преимущество художника в том, что для него, в отличие от других людей, мечты — не уход от действительности, а средство приблизиться к ней. Его мечты не бесплодны. Они доставляют ему наслаждение, перед которым бледнеют чувственные радости, и дают ощущение уверенности и свободы. Понятно, что порой ему не хочется отрываться от них ради нудного сидения за столом и утрат, неизбежных при закреплении их на бумаге.

---

[1] Сборник стихов (1896) английского поэта Альфреда Хаусмена (1859—1936), лирику которого отличает высокая простота и лаконизм.

Но хотя выдумка у меня богатая — что неудивительно, поскольку мир так богат разнообразными людьми, — большой силой воображения я не наделен. Я беру живых людей и выдумываю для них ситуации, трагические или комические, вытекающие из их характеров. Можно сказать, что они сами выдумывают о себе истории. Я не способен на долгий полет, не уношусь на могучих крыльях в надзвездные сферы. Фантазию мою, от природы умеренную, всегда сдерживает мысль о жизненной достоверности. Мое дело — станковая живопись, а не фрески.

В молодости, когда мое непосредственное впечатление от какой-нибудь книги расходилось с мнением авторитетных критиков, я не задумываясь признавал себя неправым. Я еще не знал, как часто критики вторят обывателю, и мне даже в голову не приходило, что нередко они с уверенностью рассуждают о том, чего, в сущности, не знают. Лишь долгое время спустя я понял, что в произведении искусства для меня важно одно: как я сам отношусь к нему. Теперь я больше полагаюсь на свое суждение, так как не раз замечал, что мнение о том или ином писателе, которое инстинктивно сложилось у меня сорок лет назад и которое я отбросил, потому что оно казалось ересью, ныне стало почти всеобщим. Несмотря на это, я до сих пор читаю много критики, потому что этот литературный жанр мне нравится. Не всегда хочется читать что-нибудь возвышающее душу, а провести час-другой за чтением критических статей — что может быть приятнее? Интересно соглашаться с автором; интересно с ним спорить; и всегда интересно узнать, что думает умный человек о каком-нибудь писателе, которого тебе не довелось прочесть, например, о Генри Море[1] или о Ричардсоне.

Но по-настоящему важно в книге только то, что она значит для меня; критик может дать ей и другое, более глубокое толкование, но из вторых рук оно мне уже не нужно. Я читаю книгу не ради книги, а ради себя. Мое дело не судить о ней, но вобрать из нее все, что я могу, как амеба вбирает частичку инородного тела; а то, чего я не могу усвоить, меня не касается. Я не ученый, не литературовед, не критик; я — профессиональный писатель, и теперь я читаю то, что мне нужно как профессионалу. Пусть кто угодно напишет книгу, которая совершит

[1] Мор Генри (1614—1687) — английский философ и поэт, последователь учения Платона.

переворот в вопросе о династии Птоломеев, — я все равно не стану ее читать; пусть появится захватывающее описание экспедиции в глубь Патагонии — я к нему не притронусь. Писателю-беллетристу нет нужды быть специалистом в какой бы то ни было области, кроме своей собственной; это ему даже вредно: человек слаб, и едва ли он устоит перед соблазном щеголять своими специальными познаниями к месту и не к месту. Романисту лучше избегать языка техники. Неумеренное употребление специальных терминов, вошедшее в моду в девяностых годах, утомительно. Достоверности нужно добиваться другими средствами, а скука — слишком дорогая цена за достоверный фон. Писатель должен разбираться в основных проблемах, занимающих людей, о которых он пишет, но, как правило, ему достаточно очень скромных познаний. Пуще всего ему следует опасаться педантизма. Но и при этих оговорках выбор велик, и я стараюсь выбирать только такие книги, которые непосредственно служат моим целям. О своих персонажах сколько ни знаешь — все мало. В биографиях, в мемуарах, даже в специальных трудах часто находишь какую-то интимную деталь, выразительную черточку, красноречивый намек, какого нипочем не подметил бы в живой натуре. Людей трудно постичь. Нужно долго дожидаться, пока они расскажут вам о себе именно то, что вы сможете использовать. Неудобно также, что их нельзя в любое время отложить в сторону, как книгу, и часто приходится, выражаясь фигурально, прочесть весь том, прежде чем убедишься, что ничего интересного для тебя он не содержит.

О технологии драматургического ремесла написано немало книг. Большую часть их я прочел с интересом. Но лучший способ выучиться делать пьесы — это посмотреть собственную пьесу на сцене. Тут вы постигаете, как строить реплики, которые актерам легко произносить, и, если у вас есть слух, до какого предела можно ритмизировать фразу, не теряя разговорной интонации, вы поймете, какого рода слова и какого рода сцены дают наибольший эффект. Но секрет писания пьес, как мне кажется, укладывается в две заповеди: не отклоняйтесь от главного и сокращайте где только возможно. Первое требует логического склада ума. Им обладают немногие. Одна мысль тянет за собой другую; очень заманчиво бы-

вает ее развить, даже если она и не имеет прямого отношения к вашей теме. Человеку свойственно отвлекаться. Но драматург должен страшиться этого больше, чем праведник страшится греха, ибо грех можно простить, тогда как отступления драматурга караются смертью. Драматург должен направлять интерес публики. В романе этот принцип тоже немаловажен, но там самый объем вещи допускает больший размах, и, подобно тому как зло, по теории идеалистов, в абсолюте превращается в совершенное добро, некоторые отступления входят неотъемлемой частью в развитие главной темы. (Отличный пример тому — предыстория старца Зосимы в «Братьях Карамазовых».) Вероятно, следует объяснить, что я разумею под словами «направлять интерес». Это — метод, с помощью которого автор заставляет вас заинтересоваться судьбой определенных людей, поставленных в определенные условия, и поддерживает в вас этот интерес до самой развязки. Стоит ему позволить вам отвлечься от главной линии, и он уже навряд ли сумеет снова овладеть вашим вниманием. Человеческая психология так устроена, что зритель заинтересовывается теми персонажами, которых драматург выводит в самом начале пьесы, так что, если в дальнейшем интерес переключается на тех, кто появился на сцене позднее, он испытывает чувство разочарования. Умелый драматург дает экспозицию как можно раньше, и если по композиционным соображениям главные действующие лица появляются не сразу, внимание зрителей уже должно быть приковано к ним разговором тех, кто находится на сцене при поднятии занавеса, так что задержка только повышает напряжение, с каким их ждут. Никто не следовал этому методу более неукоснительно, чем весьма сведущий в своем деле драматург Вильям Шекспир.

Именно потому, что направлять интерес — нелегкая задача, особенно трудно писать то, что принято называть пьесами настроения. (Наиболее известны из них, разумеется, пьесы Чехова.) Поскольку интерес здесь сосредоточен не на двух или трех персонажах, а на целой группе и поскольку тема пьесы — их отношения друг с другом и с их средой, автору приходится все время бороться с естественной склонностью публики уделять все свое внимание одному или двум персонажам за счет остальных. При таком распылении интереса есть опасность, что ни одного из персонажей зритель не примет

близко к сердцу, а поскольку автор должен постоянно остерегаться, как бы одна линия в пьесе не перевесила и не заслонила остальных, все эпизоды звучат приглушенно, в минорной тональности. Тут очень трудно не дать зрителям заскучать; и оттого, что ни один характер, ни один эпизод не оставил у них яркого впечатления, они зачастую уносят из театра чувство растерянности. Опыт показал, что такие пьесы можно смотреть только в безупречном исполнении.

Перехожу ко второй своей заповеди. Самую блестящую сцену, самую остроумную реплику, самую глубокомысленную сентенцию драматург должен изъять, коль скоро она не обязательна для развития пьесы. И здесь ему будет легче, если он литератор в широком смысле этого слова. Тому, кто сочиняет только пьесы, кажется чудом, что он вообще может написать какие-то слова, и после того, как они попали на бумагу из собственной его головы, а может, и прямо с неба, они для него священны. Ни одним из них он не хочет пожертвовать. Я помню, как однажды Генри Артур Джонс показал мне свою рукопись и как я удивился, когда увидел, что простой вопрос «Вам чаю с сахаром?» был у него написан в трех разных вариантах. Неудивительно, что люди, которым слова даются с таким трудом, придают им чрезмерное значение. Литератор привык писать; он научился выражать свои мысли без натуги и потому сокращает без боли сердечной. Разумеется, у каждого писателя время от времени бывают находки, которые кажутся ему столь удачными, что отказываться от них для него горше, чем дать выдернуть себе зуб. Вот тут-то особенно важно, чтобы у него была выжжена в сердце заповедь: «Где только возможно, сокращай».

Я стал писателем, как мог бы стать врачом или юристом. Профессия эта необычайно приятна, недаром ее избирают столько людей, не имеющих для этого никаких данных. Она полна волнений и разнообразия. Писатель волен работать, где хочет и когда хочет, волен бездельничать, если он нездоров или в плохом настроении. Но есть у этой профессии и свои минусы. Один из них заключается в том, что, хотя материалом вам служит весь мир со всеми его обитателями и всем, что в нем происходит, вы-то сами можете писать только о том, что действует на какую-то скрытую в вас пружину. Рудник не-

исчерпаем, но каждый может добыть из него лишь определенное количество руды. Таким образом, писатель может среди полного изобилия умереть с голоду. Ему не хватает материала, и мы говорим, что он исписался. Я думаю, мало найдется писателей, которых не страшил бы такой конец. Второй минус заключается в том, что профессиональный писатель должен нравиться. Если его не захотят читать, ему будет не на что жить. Бывает, что обстоятельства давят на него особенно сильно, и тогда он с яростью в сердце начинает потакать вкусам публики. Нельзя требовать от человеческой природы слишком многого, и если писатель время от времени состряпает дешевку, не будем судить его за это слишком строго. Писатели, у которых есть средства помимо гонораров, должны бы скорее сочувствовать тем своим собратьям, кого нужда порой заставляет халтурить. Некий столичный мудрец как-то заметил, что писатель, который пишет для денег, пишет не для него. Он (как и подобает мудрецу) сказал много умных вещей, но это были очень неумные слова: читателю нет дела до того, из каких побуждений пишутся книги. Ему важен только результат. Многие писатели вообще не стали бы писать, если бы их не подстегивала нужда (к их числу принадлежал, например, Сэмюэл Джонсон), но это не значит, что они пишут для денег. Да и глупое это было бы занятие — ведь почти любым трудом можно при тех способностях и прилежании заработать больше, чем писательством. Большая часть знаменитых портретов была написана потому, что живописцам за них платили. А когда работа начата, она так захватывает художника — и живописца и писателя, — что он уже думает только о том, как бы выполнить ее возможно лучше. Но и живописец не будет получать заказов, если он, как правило, не удовлетворяет своих клиентов, и писателя не будут читать, если книги его, как правило, не интересны читателям. А между тем среди писателей распространено мнение, что они непременно должны нравиться; и если книги их не распродаются, они склонны винить в этом не себя, а публику. Я не встречал писателя, который бы признал, что книгу его не покупают, потому что она скучна. Многих художников долгое время не ценили, но потом они все же достигали славы. О тех, чья работа так и не дождалась признания, мы ничего не слышим, а ведь таких еще гораздо больше. Где вклад тех, кто бесследно исчез? Если правда, что талант — это сочетание вдохновенной легкости с индиви-

дуальным ви́дением мира, тогда понятно, почему оригинальность поначалу отпугивает. В нашем непрестанно меняющемся мире люди подозрительно относятся к новому и не сразу к нему привыкают. Писатель с резко выраженной индивидуальностью лишь мало-помалу находит тех, кому она по душе. Во-первых, ему нужно время, чтобы стать самим собой (молодые этого стесняются), во-вторых, ему нужно время, чтобы убедить тех, кого он впоследствии будет горделиво именовать своей публикой, в том, что он может дать им что-то для них нужное. Чем ярче его индивидуальность, тем это труднее и тем дольше ему придется ждать приличных заработков. К тому же он не уверен, что завоеванное им положение прочно: ведь может оказаться, что при всей его неповторимой индивидуальности сказать ему почти нечего, и тогда очень скоро он снова канет в безвестность, из которой выбрался с таким трудом.

Легко говорить, что писатель должен иметь работу, которая давала бы ему пропитание, а писать в те часы, какие остаются у него от этой работы. Такой образ жизни он зачастую вынужден был вести в прошлом, когда авторы, даже известные и многочитаемые, просто не могли своим писательством заработать себе на хлеб насущный. Он и сейчас вынужден к этому в странах, где мало читают; ему приходится служить в каком-нибудь учреждении, предпочтительно государственном, или пробавляться журналистикой. Но у писателя, пишущего по-английски, потенциальный круг читателей так велик, что он вполне может целиком отдаться литературе. Профессиональных писателей было бы гораздо больше, если бы в странах английского языка не укоренилось слегка презрительное отношение к занятиям искусством. В этих странах ощущается этакое здоровое мнение, что писать, будь то книги или картины,— не настоящая работа, и оглядка на это мнение многих удерживает. Нужна очень сильная внутренняя потребность, чтобы заниматься делом, которое общество считает в какой-то мере зазорным. Во Франции и в Германии литература — почетная профессия, и ею занимаются с благословения родителей, хотя денег она приносит не так уж много. Не одна немецкая мать, если спросить ее, кем думает стать ее сын, с гордостью ответит: «поэтом»; во Франции родные богатой невесты вполне благосклонно отнесутся к ее браку с молодым талантливым писателем.

Но писатель пишет, не только когда сидит за своим столом; он пишет весь день — когда думает, когда читает, когда живет; все, что он видит и чувствует, служит его целям, и он, сознательно или бессознательно, все время накапливает и отбирает впечатления. Он не может всерьез уделять внимание никакому другому занятию, а значит, его работа не удовлетворит ни его самого, ни его нанимателей. Чаще всего он берется за журналистику, потому что ему кажется, что она ближе к его основному делу. Тут-то его и подстерегает опасность. Газета безлична, и это сказывается на писателе. Те, кто много пишет для газет, теряют способность видеть вещи своими глазами; они видят все с обобщенной точки зрения; видят нередко очень живо, порой с лихорадочной отчетливостью, но это уже не то видение, благодаря которому в изображении жизни, пусть не вполне объективном, чувствуется неповторимая личность художника. Да, работа в прессе убивает индивидуальность писателя. Не менее вредна и рецензентская работа: у писателя не остается времени читать что-либо, кроме книг, присылаемых ему на отзыв, и такое прочтение сотен случайных книг — не ради духовной пищи, которую можно в них почерпнуть, а лишь для того, чтобы дать о них более или менее добросовестный отчет,— притупляет его восприимчивость и тормозит воображение. Писательство требует всего человека без остатка. Писать — в этом должен быть для писателя главный смысл жизни; другими словами, он должен быть профессионалом. Счастье его, если он достаточно богат, чтобы не зависеть от литературного заработка, но это не мешает ему быть профессиональным писателем. Свифт со своей бенефицией, Вордсворт со своей синекурой были профессиональными писателями, точно так же как Бальзак и Диккенс.

Художник творит, чтобы освобождать свою душу. Творить для него так же естественно, как для воды — течь под уклон. Недаром художники называют свои творения детищами своего мозга и сравнивают муки творчества с родовыми муками. Это что-то органическое, что развивается, конечно, не только в мозгу художника, но и в сердце, в нервах, в крови, что-то, что в силу творческого инстинкта вырастает из его опыта, душевного и физического, и наконец распирает его с такой силой, что он должен от него избавиться.

Издатели скажут вам, что в среднем жизнь романа исчисляется в девяносто дней. Трудно примириться с мыслью, что книга, в которую ты вложил не только всего себя, но еще несколько месяцев напряженной работы, будет прочтена за три-четыре часа, а через девяносто дней забыта. Даже самый трезвый писатель, не ожидая от этого никакой пользы для себя, втайне все же лелеет надежду, что хотя бы часть его книг переживет его на одно-два поколения. Эта безобидная вера в посмертную славу помогает многим художникам мириться с разочарованиями, постигающими их при жизни. В том, как беспредметна такая вера, мы убеждаемся, вспоминая писателей, которым мы сами всего каких-нибудь двадцать лет назад предрекли бессмертие. Кто их сейчас читает? А при том множестве новых книг, которые выходят в свет, и тех, что оказались более долговечными, как мало вероятия, что сочинения, однажды забытые, опять всплывут на поверхность! У потомков есть одна очень странная и, как многие считают, очень некрасивая черта: они дарят своим вниманием тех авторов, которые и при жизни пользовались известностью. Те же писатели, которые услаждают кучку избранных и не находят пути к широким кругам читателей, никогда не будут услаждать потомков, потому что потомки о них просто не узнают. Это должно служить утешением популярным авторам, которым внушают, что самая их популярность свидетельствует о низком качестве их продукции. Шекспир, Вальтер Скотт и Бальзак, может быть, и не писали для того столичного мудреца, но так и кажется, будто они писали для грядущих веков. Единственное верное прибежище писателя — это находить удовлетворение в собственном труде. Если он способен почувствовать, что достаточной наградой за его труды явилось освобождение от душевного бремени и сознание, что ему удалось хоть в какой-то мере удовлетворить собственное эстетическое чувство — тогда все остальное ему безразлично.

Дело в том, что наряду с минусами и опасностями у писательской профессии есть такое преимущество, перед которым все трудности, разочарования, а может быть, и лишения кажутся пустяком. Она дает духовную свободу. Жизнь для писателя — трагедия, и в процессе творчества он переживает катарсис — очищение сострада-

нием и ужасом, в котором Аристотель видел смысл искусства. Все свои грехи и безумства, несчастья, выпавшие на его долю, любовь без ответа, физические недостатки, болезни, нужду, разбитые надежды, горести, унижения — все это он властен обратить в материал и преодолеть, написав об этом. Нет того, что бы ему не годилось,— от лица, мельком увиденного на улице, до войны, сотрясающей весь цивилизованный мир, от аромата розы до смерти друга. Все недоброе, что с ним может случиться, он властен изжить, переплавив в строфу, в песню или в повесть. Из всех людей только художнику дана свобода.

Лишь очень редко жизнь предлагает писателю готовый сюжет. Мало того, факты ему часто мешают. Они дают толчок его воображению, но в дальнейшем влияние их может оказаться вредным. Классический пример тому — «Красное и черное». Это очень крупное произведение, но почти все согласны в том, что конец его слабее всего остального. И это очень понятно. Поводом для написания романа послужило Стендалю происшествие, в свое время наделавшее много шуму: молодой семинарист убил свою любовницу, предстал перед судом и был казнен. Но Стендаль вложил в своего героя Жюльена Сореля не только многое от себя, но еще больше от того человека, каким он хотел бы быть и, к великому своему огорчению, не был. Он создал одного из самых интересных литературных героев, и герой этот на протяжении трех четвертей романа ведет себя последовательно и правдоподобно. Но затем автору пришлось вернуться к фактам, которые подсказали ему книги. А это он мог сделать, только заставив своего героя действовать несообразно с его характером и с его умом. Переход настолько резок, что перестаешь верить, а когда книге не веришь, она уже не захватывает. Вывод: если факты не соответствуют логике характера, не следует бояться выкинуть факты за борт. Я не знаю, как именно Стендаль мог бы закончить свой роман; но думаю, что из всех возможных концов он выбрал самый неудовлетворительный.

Меня осуждали за то, что я списывал своих персонажей с живых людей,— судя по отзывам критики, можно подумать, будто до меня никто этого не делал. Это чепуха. Так делают все писатели. С тех пор как возникла ли-

тература, всегда существовали прототипы. Ученые, кажется, выяснили, как звали жирного обжору, с которого Петроний писал своего Тримальхиона, а шекспироведы отыскали подлинного судью Шеллоу. Порядочный, добродетельный Вальтер Скотт дал очень злой портрет своего отца в одной книге и гораздо более привлекательный — в другой, когда резкость его суждений с годами смягчилась. В рукописях Стендаля найден перечень людей, послуживших ему материалом; Диккенс, как известно, писал мистера Микобера со своего отца, а Харольта Скимпола — с Ли Ханта. Тургенев говорил, что вообще не мог бы создать литературный образ, если бы не отталкивался всякий раз от живого человека. Я подозреваю, что когда писатели отрицают, что пишут с живых людей, они обманывают себя (а это вполне вероятно, поскольку можно писать очень хорошие романы, не обладая большим умом) или обманывают нас. Если же они говорят правду и действительно не имели в виду какого-нибудь определенного человека, то персонажи их, как мне кажется, рождены скорее не творческим инстинктом, а памятью. Сколько раз встречали мы д'Артаньяна, миссис Прауди[1], архидиакона Грэнтли[2], Джен Эйр и Жерома Куаньяра[3] под другими именами и в другой одежде! Я бы сказал, что писать персонажей с натуры не только обычно, но необходимо, и стыдиться здесь писателю решительно нечего. Как сказал Тургенев, только если имеешь в виду определенного человека, можно придать своему творению и живость, и свежесть.

А что это наше творение, на том я настаиваю. Мы очень мало знаем даже о самых близких нам людях — уж конечно, недостаточно для того, чтобы они выглядели живыми, если целиком перенести их на страницы книги. Людей нельзя копировать: они слишком зыбки и расплывчаты, а с другой стороны — слишком непоследовательны и противоречивы. Писатель не копирует свои оригиналы; он берет от них то, что ему нужно — отдельную черту, привлекшую его внимание, склад ума, поразивший его воображение, — и из этого строится характер. Он вовсе не стремится нарисовать похожий портрет; он

---

[1] Героиня «Барчестерских хроник» (1857—1881), серии романов, написанных английским писателем Э. Троллопом.

[2] Персонаж из той же серии.

[3] Герой романа А. Франса «Суждения господина Жерома Куаньяра» (1893).

стремится создать что-то достоверное и пригодное для его целей. Иногда он уходит очень далеко от оригинала; и в результате многие писатели, вероятно, слышали обвинения в том, что они изобразили такого-то или такую-то, когда они имели в виду совсем другого человека. К тому же писатель отнюдь не всегда выбирает себе натуру среди своих близких знакомых. Иногда ему достаточно один раз увидеть человека в ресторане или поговорить с ним четверть часа в курительной комнате на пароходе. Все, что ему нужно, — это первый камень фундамента, на котором он затем может строить, используя свой жизненный опыт, знание людей и интуицию художника.

Остроумный метод, который Генри Джеймс изобрел и довел до высокой степени совершенства, — пропускать свой рассказ через восприятие наблюдателя, который и сам участвует в действии, — позволил ему добиваться драматического эффекта, очень ценимого им, и правдоподобия, дорогого сердцу писателя, испытавшего на себе сильное влияние французских натуралистов, а также обойти некоторые трудности, с которыми сталкиваются авторы, когда пишут с позиций всевидящего и всезнающего рассказчика. То, что было этому наблюдателю не известно, могло и для читателя оставаться тайной. Но все это было лишь небольшим видоизменением автобиографической формы романа, которая обладает многими из тех же преимуществ, и говорить об этом как о некоем открытии в эстетике немножко смешно.

Из других экспериментов наиболее важным было введение в литературу потока сознания. Писателей всегда привлекали философы, обладающие эмоциональной силой воздействия и не слишком трудные для понимания. Они бредили по очереди Шопенгауэром, Ницше и Бергсоном. Разумеется, они не могли не увлечься и психоанализом. Он открывал для писателя большие возможности. Писатель знал, что лучшим из того, что он пишет, он в большей мере обязан собственному подсознанию, и соблазнительно было исследовать новые глубины характера, рисуя воображаемую картину подсознания у вымышленных им персонажей. Это был ловкий и занятный фокус, не более. Когда писатели, вместо того чтобы прибегать к нему изредка как к ироническому, драматическому или объяснительному приему, клали его в основу

своего произведения, это получалось скучно. Я предвижу, что общая литературная техника вберет в себя то, что есть полезного в этом и подобных приемах, но произведения, в которых он был введен впервые, очень скоро перестанут вызывать интерес. Те, кто увлекался этими курьезными экспериментами, сдается мне, упустили из виду, что по своему содержанию книги, в которых они используются, на редкость мелки. Так и кажется, что авторов толкнуло на эти выверты тревожное сознание собственной пустоты. Люди, описанные столь изощренно, по существу совершенно неинтересны, а тема незначительна. И это естественно. Автор только тогда пускается на технические ухищрения, когда не захвачен своей темой. Когда же он одержим темой, у него остается мало времени, чтобы думать о том, как бы помудрее выразиться. Так, в семнадцатом веке писатели, устав от умственного напряжения Ренессанса и отстраненные деспотизмом королей и господством церкви от решения серьезных проблем жизни, обратились к гонгоризму, кончеттизму[1] и прочим игрушкам. Возможно, что интерес, проявляемый в последние годы к техническому экспериментированию в искусстве, — это показатель упадка нашей культуры; темы, казавшиеся важными в девятнадцатом веке, перестали интересовать, а, с другой стороны, художники еще не видят, чем будет жить поколение, призванное создавать культуру, которая идет ей на смену.

Как драматург я прекрасно укладывался в традиционные формы. Как прозаик я восхожу, через несчетные поколения, к тем, кто рассказывал сказки у костра в пещере неолитического человека. Мне было о чем рассказать, и мне было интересно рассказывать. Никаких других целей я себе не ставил. На мое горе, интеллигенция за последнее время прониклась презрением к сюжету. Я прочел много книг о литературном мастерстве, и везде фабуле отводится самое скромное место. (Замечу мимоходом, что мне непонятно, почему некоторые теоретики так подчеркивают различие между сюжетом и фабулой. Фабула — это попросту костяк, на котором строится сюжет.) Если верить этим книгам, для культурного автора

[1] Гонгоризм (по имени испанского писателя Луиса де Гонгора) и кончеттизм (от итальянского «кончетти» — фокусы, штучки) — претенциозный, искусственный литературный стиль.

сюжет только помеха, уступка низменным вкусам публики. В самом деле, иногда может показаться, что лучший романист — это эссеист и что хорошие рассказы писали только Хэзлитт и Чарльз Лэм.

Но людям всегда доставляло радость слушать интересные истории — так же как смотреть на танцы и пантомиму, из которых родился театр. О том, что потребность в этом сохранилась и по сей день, свидетельствует успех детективных романов. Их читают самые высокоинтеллектуальные люди — со снисходительной усмешкой, но все же читают; а почему бы им это делать, если не потому, что психологические, педагогические, психоаналитические романы — единственные, признаваемые ими в теории, — не удовлетворяют именно этой их потребности? Немало способных писателей, у которых голова полна превосходных мыслей и есть талант к тому, чтобы создавать живые образы, понятия не имеют, что с ними делать после того, как они созданы. Они не умеют выдумать достоверный сюжет. Как и все писатели (а каждый писатель немножко обманщик), они возводят свои недостатки в достоинство и либо говорят читателю, что фабулу он может вообразить сам, либо ругают его за неуместное любопытство. Они утверждают, что в жизни истории не имеют конца, ситуации не разрешаются, нити повисают в воздухе. Это не всегда верно — смерть, во всяком случае, заканчивает все наши истории; но даже будь это так, довод их несостоятелен.

Хорошо построить сюжет — очень нелегкое дело, но из этого не следует, что сюжет вообще достоин презрения. Он должен быть связным и достаточно достоверным по отношению к данной теме; должен давать простор для развития характеров, поскольку это — основная задача современной литературы; и он должен быть завершенным, так чтобы, когда автор развернет его до конца, ни у кого уже не возникало вопросов относительно лиц, которые в нем участвовали. Подобно трагедии Аристотеля, он должен иметь начало, середину и конец. Главного назначения сюжета многие как будто вовсе не учитывают. Состоит оно в том, что сюжет позволяет направлять интерес читателя. А это, возможно, самое важное в литературном мастерстве, потому что, только направляя интерес читателя, автор ведет его за собой от страницы к странице и может внушить ему

нужное настроение. Автор всегда немножко передергивает, но он не должен допускать, чтобы читатель это заметил, а умело построенная фабула позволяет так крепко завладеть вниманием читателя, что тот и не догадается, какому подвергся насилию. Я пишу не трактат о теории прозы, поэтому мне нет нужды перечислять приемы, какими писатели достигают этой цели. Но какого успеха можно добиться, направляя интерес читателя, и как опасно им пренебрегать, ясно видно из сравнения «Здравого смысла и чувствительности» с «Воспитанием чувств». Джейн Остен так уверенно ведет за собой читателя по нехитрым перипетиям сюжета, что он и не задумывается о том, что Элинор — ханжа, Марианна — дура, а все трое мужчин — манекены. Флобер же, стремясь к предельной объективности, так мало направляет интерес читателя, что последний остается совершенно равнодушен к судьбе героев. В результате эта его книга очень трудно читается. Едва ли найдется другой роман, который при стольких достоинствах оставлял бы такое смутное впечатление.

Когда мне шел третий десяток, критики отмечали, что я груб, после тридцати лет они меня корили за дерзость, после сорока — за цинизм, после пятидесяти — что я сведущ в своем деле, а теперь, когда мне перевалило за шестьдесят, называют меня поверхностным. А я шел своим путем, следуя линии, которую себе наметил, и стараясь с помощью моих книг выполнить задуманную программу. Мне кажется, что те писатели, которые не читают критики, поступают неразумно. Очень полезно приучить себя невозмутимо выслушивать и хвалы и ругань. (Ведь легко пожимать плечами, когда тебя называют гением, но куда труднее сохранить душевное равновесие, когда тебе дают понять, что ты болван.) История критики учит нас, что критик-современник может ошибаться. Совсем не просто решить, в какой степени писатель обязан считаться с его мнением. К тому же мнения эти так разноречивы, что писателю очень трудно судить по ним о своих заслугах. В Англии есть тенденция смотреть на роман свысока. Критика серьезно занимается мемуарами третьестепенного политического деятеля или биографией куртизанки, а полдюжины романов обозреватель разбирает скопом, да и то сплошь с целью поострить на их счет. Все дело в том, что для англичан

познавательная ценность книги выше, чем художественная. Именно поэтому писателю трудно извлечь из критики что-нибудь полезное для собственного развития.

Большое несчастье для английской литературы, что в двадцатом веке у нас не было ни одного критика калибра Сент-Бёва [1], Мэтью Арнольда или хотя бы Брюнетьера [2]. Правда, такой критик не стал бы много заниматься современной литературой, и даже в лучшем случае его критика, если судить по трем упомянутым мною именам, не принесла бы прямой пользы современным писателям. Ибо Сент-Бёв, как известно, завидовал успеху определенного рода, которого сам он тщетно добивался, и это мешало ему справедливо судить о своих современниках; а Мэтью Арнольд проявил такой недостаток вкуса, говоря о французских писателях своего времени, что и английским писателям, вероятно, повезло бы не больше. Брюнетьеру не хватало терпимости; он подходил к автору с жесткой меркой и не способен был увидеть достоинства тех писателей, чьим целям не сочувствовал. Свой престиж он завоевал не столько талантом, сколько силой характера. И все же критик, по-настоящему радеющий о литературе, может принести писателям пользу; даже если он их больно задевает, они уже из одного чувства протеста пытаются лучше осмыслить свои цели. Он может расшевелить их, заставить более сознательно добиваться совершенства и, следуя его примеру, серьезнее относиться к собственному труду.

Сейчас авторитетный критик нужен больше, чем когда-либо, потому что все виды искусства безнадежно перепутались. Композиторы рассказывают повести, живописцы пускаются в философию, писатели проповедуют; поэты, наскучив поэтической гармонией, пытаются приспособить свои стихи к гармонии прозы, а прозаики пытаются навязать прозе поэтические ритмы. Очень нужно, чтобы кто-то снова определил отличительные качества всех искусств и указал заблудившимся, что такие эксперименты могут лишь еще больше их запутать. Трудно ожидать, чтобы нашелся человек, одинаково

---

[1] Сент-Бёв Шарль Огюстен (1804–1869) – французский критик, сторонник биографического метода в литературоведении.

[2] Брюнетьер Фердинанд (1848–1906) – французский критик, противник «натуралистической школы».

компетентный во всех искусствах; но, поскольку спрос рождает предложение, мы все же вправе надеяться, что скоро появится критик, достойный занять место Сент-Бёва и Мэтью Арнольда. Он мог бы сделать очень много. Не так давно я прочел две или три книги, где утверждается, что критику можно возвести в точную науку. Они меня не убедили. На мой взгляд, критика — сугубо личное дело, и ничего плохого в том нет, если критик — значительная личность. Опасно только, если свою работу он считает творчеством. Его задача — направлять, оценивать, указывать новые творческие пути, но если он будет считать себя художником, то и заниматься будет больше творчеством — самым увлекательным видом человеческой деятельности, — нежели своими непосредственными задачами. Критику очень полезно написать пьесу, роман, десяток стихотворений — ничто другое не даст ему такого знания литературной техники; но великим критиком он будет, только если поймет, что творчество — не его удел. Отчасти наша критика так бесполезна именно потому, что ею между делом занимаются поэты и прозаики. Вполне естественно, что, по их мнению, писать стоит только так, как пишут они сами. Великого критика должны отличать не только универсальные знания, но и всеобъемлющая доброжелательность, притом основанная не на равнодушии, которое делает людей терпимыми к тому, до чего им нет дела, а на активной любви к разнообразию. Он должен быть психологом и физиологом, чтобы понимать связь первоэлементов литературы с мозгом и телом человека, и он должен быть философом, так как философия научит его спокойствию и беспристрастности и заставит помнить, что все человеческое — преходяще. Ему мало знать свою родную литературу. Основываясь на изучении прошлого, внимательно следя за литературой других стран, он будет ясно представлять себе течения и пути современной литературы, и это позволит ему с пользой направлять работу своих соотечественников. Он должен опираться на традицию, поскольку традиция отражает особенности, присущие литературе той или иной страны, и в то же время всячески поощрять развитие этой традиции в естественном для нее направлении, помня, что традиция — это не оковы, а путеводная звезда. Он должен быть тверд, терпелив и увлечен. Каждая новая книга должна быть для него захватывающим переживанием; он подходит к ней во всеоружии своей эрудиции и силы

своего характера. Словом, большой критик должен быть большим человеком. И как большой человек, он должен примириться с тем, что работа его, при всем своем огромном значении, имеет лишь преходящую ценность; потому что главная его заслуга – откликаться на запросы своего времени и указывать путь своему поколению. А потом приходит новое поколение с другими запросами, открываются новые пути; и тогда ему уже больше нечего сказать, и его, вместе с его трудами, отправляют на свалку.

Для того чтобы, предвидя такой конец, все же посвятить свою жизнь литературной критике, нужно твердо верить, что литература – один из важнейших видов деятельности человека.

# ПОДВОДЯ ИТОГИ

*(Из «Записных книжек писателя», 1949 г.)*

## В СЕМЬДЕСЯТ ЛЕТ

*(С сокращениями)*

Вчера мне исполнилось семьдесят лет. Начало каждого нового десятилетия мы все, естественно, считаем важным событием, хотя никакой логики тут, возможно, и не найти. Когда мне стукнуло тридцать, мой брат сказал: «Ты теперь не мальчик, а мужчина, и надо держать марку». «Молодость уже прошла», — сказал я сам себе в сорок лет. «Не обманывай себя и смирись — ты стал пожилым человеком», — решил я в пятидесятилетний юбилей. «Вот и порог старости, — сказал я себе в шестидесятую годовщину. — Пора приводить дела в порядок и отдавать долги». Бросив театр, я написал «Подводя итоги», где для собственного удовольствия сделал попытку разобраться в том, что узнал о жизни и литературе, что успел сделать сам и какое удовлетворение получил от своего труда. Но семидесятилетие — самая значительная из круглых дат. Этот возраст традиционно считается сроком жизни человеческой — «Дней лет наших семьдесят лет»[1], а оставшиеся до смерти годы вы можете рассматривать как случайный подарок Безносой, у которой на время затупилась коса. Нет, семь десятков лет — уже не порог старости. Это сама старость.

[1] Псалмы, 89,9.

В странах континентальной Европы существует симпатичный обычай отмечать подобную дату. Человеку, сделавшему себе имя, ученики (если они у него есть), коллеги и друзья, соединив усилия, посвящают сборник эссе. В Англии на такой знак почета и уважения видный человек не может рассчитывать. В крайнем случае в его честь устроят званый обед, да и то если он действительно большая знаменитость. Я как-то присутствовал на обеде по случаю семидесятилетия Герберта Уэллса. В банкетном зале собрались сотни людей. Слово произносил Бернард Шоу — величественный, высокий, с седой бородой, седой шевелюрой и горящими глазами под гладким лбом. Стоял он очень прямо, сложив руки на груди, и часто отпускал язвительные остроты, которые приводили юбиляра и гостей в явное замешательство. Выступление получилось на редкость занятное: голос у него был зычный, ораторское мастерство выше всяких похвал, а ирландский акцент одновременно подчеркивал и смягчал злую иронию. Затем, уткнув нос в бумажки, тонким голосом прочел свою речь Уэллс. Поворчав по поводу преклонного возраста, он со свойственной ему раздражительностью заявил, что собравшиеся заблуждаются, если думают, будто он решил поставить крест на своей деятельности. Нет, он, как и прежде, готов бороться за справедливое устройство мира.

Мой день рождения прошел без всяких торжеств. С утра я, как обычно, работал, а во второй половине дня отправился погулять в безлюдную рощу за домом... Вернувшись, я приготовил себе чашку чаю и до обеда читал. Потом снова читал, раскладывал пасьянс, слушал по радио новости и наконец лег в постель с детективным романом. Кончив его, я заснул. Если не считать моих цветных служанок, за весь день мне не удалось ни с кем перекинуться и парой слов.

В общем я провел свой семидесятый юбилей так, как мне и хотелось. Я размышлял.

Несколько лет назад, во время прогулки, Лиза[1] ни с того ни с сего вдруг сказала, что мысль о старости приводит ее в ужас.

— Не забывай, — ответил я ей, — что в старости у тебя уже не будет тех желаний, которые скрашивают жизнь сегодня. У старости свои преимущества.

---

[1] Дочь писателя.

— Какие? — спросила она.

— Ну, скажем, ты сможешь делать только то, что захочешь. Будешь наслаждаться музыкой, живописью, литературой; не так, конечно, как в молодые годы, но по-своему не менее сильно. И разве не радость — просто наблюдать за событиями, в которых уже не принимаешь участия? К тому же если удовольствия теряют свою остроту, то и огорчения становятся не такими болезненными.

Мне тогда сразу стало ясно, что все мои утешения довольно сомнительны, а нарисованная перспектива выглядит несколько мрачновато. И уже позже, когда я снова взялся размышлять над проблемой, мне пришло в голову, что самое большое преимущество старости — в духовной свободе, которой, как я полагаю, действительно сопутствует безразличие ко многим вещам, казавшимся вам важными в расцвете лет. Есть у нее и еще одно преимущество — старость освобождает человека от зависти, недоброжелательства и ненависти. Уверен, что я никому на свете не завидую. Природа наделила меня кое-какими способностями, и я ими не пренебрег — к тем же, у кого талантов больше, зависти я не чувствую. Не обходил меня стороной и успех — успехи же моих собратьев ни капли не мешают мне спать. Я без слова сойду с того невысокого пьедестала, который занимал столько лет, и уступлю место кому-то другому. Меня не волнует и то, что думают обо мне люди. Пусть думают что хотят. Приятно, конечно, если ты кому-то нравишься, но на нет и суда нет. Я давно знаю, что во мне есть что-то такое, что определенному типу людей не по душе — на всех не угодишь, но недоброжелательство скорее забавляет меня, чем огорчает. Разве вот любопытно, что́ их все-таки во мне раздражает? Равнодушен я и к оценкам моего творчества.

В принципе я создал все, что задумал, остальное — не моя забота. Меня никогда не волновала известность, которая сопровождает удачливого писателя и которую многие из нас простодушно принимают за славу; и я даже временами жалею, что писал не под псевдонимом, проще жить, если тебя не знают. Кстати, первый роман я действительно подписал вымышленным именем, а свое поставил только тогда, когда издатель предупредил меня, что книга вызовет резкие нападки, и мне не захотелось трусливо прятаться за псевдонимом. Большинство авторов, как мне кажется, питают в сердце тай-

ную надежду на долгую память потомков после своей смерти; да и я иногда коротал время, взвешивая свои шансы хоть на какую-то посмертную известность.

Лучшей моей книгой, по общему мнению, считается «Бремя страстей человеческих». Она была опубликована тридцать лет назад, но, судя по количеству проданных экземпляров, ее все еще читают. Для романа это долгая жизнь. Но молодежь не особенно склонна утруждать себя толстыми романами, и когда канет в Лету нынешнее поколение, по непонятным мне причинам полюбившее этот роман, его, конечно же, забудут, как забывали книги и позначительнее. Смею надеяться, одной-двум из моих комедий еще какое-то время достанет сил выползать на сцену, поскольку они написаны в духе старой английской традиции, заложенной еще драматургами эпохи Реставрации. Подобные комедии до сих пор продолжают развлекать публику — вспомним хотя бы пьесы Ноэла Коуарда[1]. Так что не исключено, что и моим повезет втиснуться в этот длинный ряд и тем самым обеспечить своему создателю пару строк в истории английского театра. Несколько лучших моих рассказов тоже, я думаю, займут свое место в антологиях — просто уже потому, что описанные в них места и события с течением времени и развитием цивилизации будут приобретать все более романтический ореол. Итак, две-три пьесы и десяток рассказов. Не особенно солидный багаж для путешествия в будущее, но все-таки лучше, чем ничего. Если же я ошибаюсь и меня забудут уже через месяц после похорон, то ведь знать я об этом не буду.

Минуло десять лет, как я отвесил последний поклон театру (говорю это фигурально, так как сразу после постановки первых пьес перестал подвергать себя унизительной процедуре выхода на сцену). Журналисты и друзья считали, что не пройдет и года, как я опомнюсь и прибегу назад, но я не вернулся, даже такого желания в душе не шевельнулось. А несколько лет тому назад я решил, что напишу еще четыре романа и брошу литературу уже навсегда. Один из этих романов готов. (Книгу о войне, которую меня попросили написать в Америке и которая нагнала на меня одну лишь тоску, я в расчет

---

[1] Коуард Ноэл Пирс (1899—1973) — английский актер, композитор и драматург, писавший комедии нравов, фарсы, оперетты.

не беру.) Оставшиеся же три романа вряд ли будут теперь написаны. В первом из них я собирался поведать о чуде, происшедшем в XVI веке в Испании. Во втором хотел рассказать о пребывании Макиавелли у Чезаре Борджиа в Романье, которое дало ему материал для лучших частей его «Государя»; одновременно мне представлялось интересным переплести их беседы происшествиями, вызвавшими появление пьесы «Мандрагора». Зная, как часто художественное произведение строится на событиях из личной жизни автора, событиях порой незначительных, но приобретающих интерес и драматичность благодаря творческому воображению, я подумал, что было бы забавно пойти по обратному пути: по пьесе отгадать те события, которые легли в ее основу. И, наконец, последний роман я намеревался посвятить судьбе бедной рабочей семьи из лондонских трущоб. Мне казалось логичным кончить свою литературную карьеру той же темой, которой я начал ее пятьдесят лет назад. Зато теперь эти три ненаписанных романа дадут мне пищу для приятных размышлений и фантазий. А как еще писателю получать радость от своих книг? Ведь, будучи написанными, они ему уже не принадлежат, и он не может наслаждаться, продумывая диалоги и поступки вымышленных им персонажей. К тому же в таком преклонном возрасте мне вряд ли удастся создать что-нибудь действительно стоящее. Вдохновение у меня давно не то, воображение не то, работоспособность не та. История литературы, иногда с сочувственными соболезнованиями, а чаще с грубым равнодушием отвергала старческие произведения куда более сильных художников; я сам с горечью наблюдал плачевные фиаско моих талантливых собратьев, которые продолжали творить, когда их силы были на исходе. Самые крепкие связи автор устанавливает со своими современниками, а следующее поколение должно само выбирать себе выразителей. ...Я осуществил все, что когда-то задумал, и, выразив себя, с готовностью уйду теперь на покой.

Кое-что явно подтверждает мудрость принятого мною решения: я всегда жил больше будущим, чем настоящим, а в последнее время меня все сильнее влечет к себе прошлое. (Это естественно, раз позади тебя столько прожитых лет, а впереди почти ничего не осталось.) Итак, я неизменно составлял планы на будущее и обычно их выполнял, но ведь сейчас о подобных планах и ре-

чи быть не может. Кто скажет, что готовит нам следующий год или следующие годы и как изменятся условия нашего существования? Парусный шлюп, на котором я любил ходить по голубым просторам Средиземного моря, забрали немцы; моя машина досталась итальянцам; дом попеременно занимали то немцы, то итальянцы, а мебель, книги и картины разбросаны по всей Европе, если их вообще не украли. Правда, эти потери меня не тревожат. В свое время я пожил в роскоши, и теперь мне вполне достаточно пары комнат, трехразового питания и доступа к приличной библиотеке.

Мои мысли все чаще возвращаются к давно ушедшей юности. Я натворил тогда немало такого, о чем сейчас приходится жалеть, но я стараюсь, чтобы прошлое поменьше отравляло мне жизнь: успокойся, говорю я себе, эти поступки совершил не теперешний «ты», а тот «ты», который жил в те далекие времена. Кое-кому, конечно, я причинил зло, но поскольку исправить его было нельзя, я пытался искупить вину, делая добро другим людям. Иногда я с горечью думаю и об упущенных в те годы любовных приключениях, плотских радостях, но я знаю, что из-за свойственной мне брезгливости и не мог их не упустить: когда доходило до дела, чисто физическое отвращение удерживало меня от того, что прежде страстно жгло сердце. Да, прожил жизнь я куда целомудреннее, чем хотелось бы.

Люди обычно слишком много болтают, а уж в старости и подавно. Я всегда предпочитал больше слушать, чем говорить, но в последнее время мне вдруг показалось, что и я стал чересчур словоохотливым. Правда, стоило мне заметить за собой этот грешок, как я попытался от него избавиться. Старика и без того трудно выносить, и надо быть осмотрительным, чтобы никому не докучать. Неразумно, скажем, навязывать свое общество молодым — они будут чувствовать себя скованно, не в своей тарелке, и с облегчением вздохнут при твоем уходе. А если старик добился в жизни успеха, то молодые люди от случая к случаю, конечно же, захотят с ним поговорить, но он должен понимать, что молодежь ищет его общества не ради него самого, а ради того, чтобы позже посплетничать о нем со сверстниками. Он вроде вершины, на которую взбираются не из-за удовольствия спускаться, не ради видов, а просто чтобы похвастаться внизу своими подвигами. Пусть уж старик до-

вольствуется компанией своих ровесников, и если он получит от общения с ними радость, ему крупно повезло. По мне, так нет ничего тоскливее, чем сборище людей, стоящих одной ногой в могиле. Дураки в старости не становятся умнее, а старый дурак куда скучнее молодого. Я не знаю, кто более невыносим — тот, кто не хочет признать над собой власть времени и ведет себя с тошнотворной развязностью, или тот, кто крепко застрял в прошлом и теперь зол на весь мир за то, что этот мир не застрял там вместе с ним. Да, плохи ваши дела, если молодежь вас избегает, а ровесники вызывают лишь уныние. Остается наслаждаться лишь собственным обществом, и я ужасно доволен, что с самим собой мне никогда не бывало скучно. Я сроду не терпел больших сборищ, и одно из преимуществ старости как раз и вижу в том, что могу теперь спокойно отказываться от приглашений на всякие вечера или тихонько удирать с них, когда надоедает. Жизнь мне сама навязывает одиночество, и я этому одиночеству все больше радуюсь. В прошлом году я прожил несколько недель на берегу реки Комбахи, один, в маленьком домике, но скуки не почувствовал. А когда жара и малярийные комары вынудили меня покинуть это убежище, я вернулся в Нью-Йорк с большой неохотой.

Иногда требуется до странности долгий срок, чтобы человек уразумел, сколькими благодеяниями осыпала его природа. Я только недавно понял, как мне повезло, что я никогда не мучился от головной боли, зубной боли и желудочных колик. Кардано[1], вычитал я третьего дня, поздравляет себя в своей автобиографии с тем, что, перевалив за семьдесят, все еще сохранил пятнадцать зубов. У себя я только что насчитал двадцать шесть. За долгую жизнь мне пришлось переболеть многими серьезными болезнями — туберкулезом, дизентерией, малярией и бог знает чем еще, но я никогда много не пил, был умерен в еде, и до сих пор у меня крепкие мускулы и нет одышки. Понятно, что без хорошего здоровья удовольствий в старости не жди. Еще важны деньги, хотя и не особенно большие, потому что потребности у тебя невелики. Дорого обходятся лишь пороки, а в преклонном возрасте легко сохранять добродетель. ...Я признателен судьбе за то, что благосклонность читающей публики позво-

[1] Кардано Джероломо (1501—1576) — итальянский философ, математик, врач и писатель.

ляет мне и комфортабельно существовать, и удовлетворять различные личные прихоти, и помогать тем, кому я должен помогать. Старикам свойственна скаредность. Деньги им требуются, чтобы сохранять власть над теми, кто от них зависит. В себе я этого порока не нахожу.

У меня сохранилась неплохая память; правда, я иногда забываю лица или имена, но то, что когда-либо читал, помню прекрасно. Тут есть и определенные неудобства — все лучшие романы в мировой литературе я успел перечитать по два-три раза, и они уже не доставляют мне прежнего удовольствия. Современным же писателям редко удается меня заинтересовать; даже не знаю, что бы я делал без огромного количества детективов, которые развлекают, помогают скоротать время, но тут же вылетают из головы. К книгам о мало интересующих меня материях, местах и людях, пусть сколько угодно забавным или поучительным, меня никогда не тянуло. Я не желаю ничего знать ни про историю Сиама, ни про обычаи эскимосов. Я не хочу читать биографий Мандзони[1], а что касается отважного Кортеса[2], то мне вполне достаточно помнить, что он стоял на вершине в Дарьене. Я до сих пор с удовольствием перелистываю поэтов, которых любил в молодости, и не без интереса слежу за современной поэзией. Я доволен, что, благодаря долгой жизни, мне удалось застать поздние произведения Йетса и Элиота. Еще я готов читать все, что имеет хоть какое-то отношение к Сэмюэлу Джонсону, и почти все о Колридже, Байроне и Шелли. В старости, правда, уже не чувствуешь того трепета, с которым впервые глотал великие мировые шедевры — что невозвратно, то невозвратно. А еще грустнее ничего не находить в тех произведениях, что когда-то вызывали у тебя чувства, похожие на восторги «Глядящего в небо» Китса. Однако остался предмет, в который я до сих пор погружаюсь с глубоким волнением. Это философия, но не холодная софистика, не терминологическая каша, а та философия, которая трактует жизненно важные для всех проблемы бытия: «Пусто слово философа, если оно не унимает людские страда-

[1] Мандзони Александр (1785—1873) — итальянский писатель, глава романтической школы.

[2] Кортес Эрнан (1485—1547) — испанский конкистадор, завоеватель Мексики, пересекший Центральную Америку и, согласно легенде, которая оспаривается учеными, первым увидевший с вершины у Дарьенского залива в Панаме Тихий океан.

ния». Меня тешат и заставляют думать Платон и Аристотель (говорят, он суховат, но если у вас есть чувство юмора, вы найдете в нем много занимательного), Плотин, Спиноза и кое-кто из современных мыслителей, скажем, Брэдли[1] и Уайтхед[2]. В конечном итоге, только они, да еще древнегреческие трагики говорят по-настоящему о насущном. Именно они пробуждают мысль, воображение и одновременно успокаивают. Читать их — все равно что лавировать под тихим ветром по морю, усеянному тысячью островов.

...Правы, по-моему, те философы, которые, усматривая сущность искусства в производимом эффекте, делают отсюда вывод, что его ценность заключается не в красоте, а в нужном воздействии. Ведь эффект не имеет смысла, если он не эффективен. Пока искусство только удовольствие, сколь угодно возвышенное, от него мало проку: оно не больше, чем скульптурки на капителях колонн, держащих тяжелый свод; эти скульптурки радуют глаз изяществом и разнообразием, но не несут функциональных нагрузок. Если искусство не побуждает к действию — оно лишь опиум для интеллектуалов.

## ОГЛЯДЫВАЯСЬ НА ВОСЕМЬДЕСЯТ ПРОЖИТЫХ ЛЕТ

В восьмидесятой годовщине, конечно же, нет ничего особенного. Люди живут сейчас значительно дольше, чем в прежние годы, и мы постоянно слышим о стариках, которым перевалило за девяносто, а они тем не менее полностью сохраняют все свои способности. Так что оправдать мое сегодняшнее обращение к вам можно лишь тем, что человеку исполняется восемьдесят лет всего раз в жизни.

За свой долгий век я был свидетелем многих перемен в наших привычках, обычаях, образе мыслей, и, думается, вам будет интересно послушать о них. Человеческая память коротка; даже тот, кто вошел в возраст уже полвека назад, с трудом может вспомнить, насколько другим был тогда мир. А молодые люди вообще не имеют

---

[1] Брэдли Фрэнсис Герберт (1846—1924) — английский философ-идеалист, глава английского неогегельянства.

[2] Уайтхед Альфред Норт (1861—1947) — англо-американский философ, математик, логик, представитель неореализма.

понятия о прежнем мире, им представляется, что современное положение вещей устоялось чуть ли с незапамятных времен.

Мир, который я застал, когда в восемнадцать лет пошел изучать медицину, не знал ни самолетов, ни машин, ни кино, ни радио, ни телефонов. В нашу школу в Кентербери приезжал лектор и демонстрировал новый, еще очень несовершенный аппарат, который глухо и с запинками воспроизводил человеческий голос. Это был первый граммофон. Мир, который я тогда застал, отапливался, и довольно скверно, углем, освещался газовыми или керосиновыми лампами и считал ванну роскошью, доступной лишь самым обеспеченным. Богатые люди — их даже называли «владельцами экипажей» — ездили в каретах или ландо, люди победнее — в пролетках и четырехколесных повозках, известных как «грохоталки», а публика, что победнее — в общественных дилижансах, запряженных тяжеловозами. По улицам Лондона бродили музыканты и шарманщики, и им приходилось давать деньги, чтобы они ушли подальше. В воскресные дни, уныло позванивая в колокольчик, дворы обходил продавец горячих булочек, и люди выскакивали из домов купить к чаю сдобу или лепешку.

Жизнь в этом мире была дешевой. Поступив в больницу св. Фомы, я снял на Синвент-сквер две комнаты с обстановкой всего за восемнадцать шиллингов в неделю. За двенадцать шиллингов в неделю моя хозяйка утром кормила меня сытным завтраком, а в половине седьмого, когда я возвращался домой,— ужином. А в самой больнице за четыре пенса можно было перекусить пшеничной лепешкой с маслом и стаканом молока.

Так что всего на четырнадцать фунтов в месяц мне удавалось не только вполне прилично жить, платить за учебу, покупать необходимые инструменты и одежду, но еще и развлекаться. А в трудную минуту всегда можно было за три фунта заложить микроскоп.

Хватало мне денег и на театры, которые я посещал по крайней мере раз в неделю. В задние ряды партера, куда я брал билеты, проходили совсем не так чинно, как сейчас. Очередность вообще не соблюдалась. Зрители тесной толпой скапливались у входа, и когда двери открывали, давясь, толкаясь и крича, бросались в зал к местам получше. Но это тоже считалось развлечением. Я видел Генри Ирвинга и Эллен Терри. Я видел миссис

Патрик Кэмпбелл во «Второй миссис Тенкерей»[1] и Джорджа Александра в «Как важно быть серьезным». Но самую большую радость мне доставлял по субботам Тиволи. Мюзик-холл, теперь, увы, забытый, находился тогда на вершине славы. В свои лучшие годы там выступали незабвенные Мари Ллойд, Бесси Белвуд, Веста Тилли, Альбер Шевалье, Дан Лено. Каждый из них мог в одиночку держать зрителей в полном напряжении двадцать минут кряду. Удивительно талантливые были люди! Из комедийных актеров последних лет с ними можно сравнить разве что повсеместно и горько оплаканного Сида Филда.

Путешествия в те дни тоже обходились недорого. Когда мне было двадцать лет, я шесть недель на пасхальные каникулы провел в Италии. Я съездил в Пизу, целый месяц чудесно жил во Флоренции, сняв у одной вдовы (пожилой) очень милую комнатку с полным пансионом. Затем, посетив Венецию и Милан, я вернулся в Лондон. Вся поездка, включая железнодорожные билеты, встала мне в двадцать фунтов, а удовольствие я получил огромное.

В больнице св. Фомы я провел пять лет. Студент из меня получился, прямо скажем, нерадивый, так как к медицине моя душа не лежала. Мне с детства хотелось стать литератором, и по вечерам после ужина я читал и сочинял. Вскоре я написал роман «Лиза из Ламбета» и отослал его в издательство. Роман опубликовали, когда кончалась моя учеба при больнице, и он даже приобрел некоторую популярность. Случайное стечение обстоятельств, конечно же, но откуда мне было знать об этом. Я решил, что смогу теперь бросить врачебную практику и стать профессиональным писателем. И вот всего через три дня после последнего экзамена, дававшего мне право на диплом врача, я отправился в Испанию учить язык и писать следующую книгу. Оглядываясь после стольких лет назад на прожитые годы и прекрасно сознавая сейчас, сколь малы у писателя шансы на успех и как трудно ему зарабатывать на хлеб, я ясно понимаю, что чудовищно рисковал. Но в ту пору сомнения мне и в голову не приходили. Я оставил медицину со вздохом облегчения, хотя до сих пор не жалею о пяти годах, проведенных в больнице. Даже наоборот: эти годы научили

[1] Одна из самых удачных пьес английского драматурга Артура Уинга Пинеро (1855—1934). Поставлена в 1883 г.

меня почти всему, что я знаю о человеке — ведь в больнице человеческая природа видна в самом неприкрытом виде. Люди, терзаемые болью и страхом смерти, ничего не скрывают от своего врача, а если и пытаются что-то скрыть, то безуспешно.

Я, честно говоря, не намеревался рассказывать о себе, но, видимо, без автобиографического элемента сегодня не обойтись. Следующие десять лет дались мне очень тяжело. После первого успеха удача отвернулась. Я написал несколько романов (только один из них имел какие-то достоинства) и несколько пьес, которые директора театров тут же возвращали назад. Все это время я зарабатывал в среднем по сто фунтов в год. Потом счастье мне вдруг улыбнулось. У арендатора и директора «Корт Тиэтр» на Слоун-сквер провалилась пьеса, а поскольку следующая была еще не готова, он просто не знал, как быть. Он прочел мою «Леди Фредерик», и хотя ему не понравилось, он решил, что месяца полтора, пока суть да дело, она продержится. «Леди Фредерик» не сходила со сцены пятнадцать месяцев. Через некоторое время в Лондоне уже шли сразу четыре моих пьесы. Ничего подобного раньше не случалось, и газеты устроили большой трезвон. Без ложной скромности могу сказать, что обо мне заговорил весь город. Один из студентов больницы св. Фомы спросил как-то у известного хирурга, которому я ассистировал на операциях, помнит ли он меня. «Прекрасно помню,— ответил тот.— Печальная история. Очень печальная. Боюсь, это одна из наших неудач».

Со своей точки зрения он был, скорее всего, прав. Множество других людей — и, я думаю, тоже справедливо — считали мой успех незаслуженным. Как бы там ни было, этот успех вытащил меня из бедности и принес немало новых друзей. Мне уже не приходилось пробиваться с толпой в зрительный зал, борясь за место получше. Я сидел теперь в креслах.

Пора вернуться к моим баранам и рассказать наконец о переменах, которые произошли в стране за последние пятьдесят лет. Как известного драматурга, человека модного, меня стали приглашать на обеды, порой до чрезвычайности пышные. Мужчины надевали по такому случаю фраки и белые галстуки, женщины — богатые платья с большими шлейфами. Длинные волосы они укладывали на макушке высокой копной, не брезгуя накладками. Когда все приглашенные собирались в гостиной, каждому джентльмену сообщали, кого из дам ему

следует вести к столу, и при словах «кушать подано» он предлагал ей руку. Впереди становился хозяин дома с вдовой самого высокого ранга, остальные гости спускались за ним в столовую торжественной процессией, которую замыкала хозяйка, опираясь на руку какого-нибудь герцога или посла. Вы мне не поверите, если я скажу, какое количество еды поглощалось на подобных трапезах. Начинали с супа или бульона, на выбор, затем ели рыбу, а перед жарким подавали еще разные закуски. После жаркого гостей обносили шербетом — замороженным соком: считалось, что он помогает открыться второму дыханию. За шербетом следовала дичь (по сезону), а за ней — широкий выбор сластей и фруктов. К супу полагался херес, к другим блюдам — разные вина, включая шампанское.

Нам, привыкшим к скромным современным обедам, остается только восхищаться тем, сколько тогда ели. Вот уж действительно умели покушать. За это, само собой, приходилось расплачиваться. Люди делались невообразимо толстыми и в конце лондонского сезона уезжали в Германию на воды, чтобы привести в порядок печень и сбросить вес. Я знал человека, который каждый год брал с собой в Карлсбад два комплекта одежды: в одном отправлялся на лечение, в другом, сбросив около десяти килограммов, приезжал назад.

После такого обеда полагалось в течение недели нанести хозяйке визит вежливости. Если ее не оказывалось дома, о чем вы горячо молились, вы оставляли две визитные карточки, одну — ей, другую — ее мужу. В противном случае, в сюртуке и крапчатых штанах, в лакированных башмаках с серым матерчатым верхом на пуговицах и с цилиндром в руках вам приходилось подниматься за горничной в гостиную. Положив цилиндр на пол, вы забавляли хозяйку минут десять каким-нибудь разговором и затем удалялись, вздыхая с огромным облегчением, когда дверь за вами захлопывалась.

Весь сезон то тут, то там давали балы, и при достаточной популярности вы могли получить два-три приглашения на один и тот же день. Балы эти совсем не походили на заурядные современные вечера. Мужчины приезжали во фраках, белых жилетах со стоячими воротничками и белых перчатках. У девушек были с собой карточки, куда вы записывали свое имя, если тот или

иной танец оказывался незанятым. И их всегда сопровождали матери или тетки, которые мирно болтали друг с другом до четырех-пяти утра, не спуская глаз со своих подопечных, чтобы те, боже упаси, не скомпрометировали себя, танцуя слишком часто с одним кавалером. Да и танцы были тогда совсем другие. Мы танцевали польку и лансье, мы чинно вальсировали по залу, причем крутиться в обратную сторону считалось верхом дурного вкуса.

Нередко нас приглашали в гости на весь конец недели. К тому времени, о котором я сейчас говорю, мне удалось купить небольшой домик в Мэйфэре, тогда еще жилом районе, и я нанял повара, горничную и дворецкого. В большие дома созывали, бывало, человек по двадцать, если не больше, а поскольку челядь не управлялась с таким количеством гостей, хозяйка дома в письме обращалась к вам с просьбой прихватить лакея, женщин же она просила взять с собой служанку. Лакея у меня не было, и я привозил дворецкого. Слуг обычно кормили в людской, рассаживая за столом соответственно положению хозяина или хозяйки. У писателей, разумеется, никаких чинов и в помине нет, и как-то после нескольких месяцев визитов в чужие дома мой дворецкий сказал мне: «Послушайте, сэр. Просто надоело сидеть каждый раз в самом конце стола. Вы бы не могли стать членом парламента или кем-то в этом роде?» Я ответил, что нет, к сожалению, не могу, и ему придется смириться с унижением. Гости, кстати говоря, во время подобных визитов одевались к обеду так же тщательно, как и в Лондоне, но когда женщины удалялись на покой, мужчины переодевались в своих комнатах в новомодные тогда смокинги и собирались в курительной комнате — поболтать, выпить и, главное, покурить, что в гостиной им не разрешалось.

Жизнь в те дни была несомненно приятной, но... далеко не для всех. Бедный люд ютился в грязных, убогих трущобах, работал за жалкие гроши по многу часов, а в старости ему грозили работные дома. К тому же всю жизнь бедняков мучил страх остаться без работы.

Первая мировая война, насколько я понимаю, мало что изменила в этом порядке вещей. В двадцатые годы богатые не стали беднее, а бедные богаче. Только вторая мировая война с ее разорительными затратами и тяжелейшими налогами привела к важным, затрагивающим все слои переменам. Богатые сегодня уже не богаты.

Особняки, где они так расточительно веселились, превращены в школы, учреждения или потихоньку ветшают. Их владельцы довольствуются теперь домиками привратников или вообще перебрались в лондонские квартиры. Мэйфэр, этот некогда фешенебельный жилой район, стал модным торговым центром, и в его апартаментах расположены различные конторы.

Те, кто столь многое потерял, воспринимают перемены, надо сказать, к их чести, со стойкостью и достоинством. И бедняки теперь не так уж бедны: они живут в пристойных домах, лучше одеваются, в каждой семье есть приемники, телевизоры, проигрыватели. Наконец-то эти люди получили возможность жить вполне обеспеченно и без страха смотреть в будущее. Мы все должны благодарить за это судьбу. Как нация мы, несомненно, стали беднее, но зато приобрели больше личной свободы. Нам удалось избавиться от множества глупейших предрассудков. Куда естественнее теперь отношения между полами. Мы одеваемся проще и удобнее. У нас меньше классовых барьеров. Мы не так привередливы и не так чванливы. В целом мы стали, по-моему, симпатичнее, чем были пятьдесят лет назад, и, несмотря на все трудности, которые пришлось пережить: нехватки, ограничения, регламентации, мы в целом живем значительно лучше, чем раньше. Основная черта английского народа — добродушие, а его, видимо, мы умеем сберегать при самых неблагоприятных обстоятельствах. В этом наша сила.

## В ДЕВЯНОСТОЛЕТНИЙ ЮБИЛЕЙ

Память у меня теперь хуже некуда, до могилы осталось брести считанные метры, а мои воспоминания о прожитых девяти десятках лет столь туманны, что даже обидно за собственное прошлое.

Яснее всего, пожалуй, я помню смерть матери — она мучает меня уже больше восьмидесяти лет. Мне было восемь, когда мать умерла в нашем доме в Париже, но горечь утраты до сих пор больно терзает сердце.

Есть у меня и другие воспоминания, но слишком уж они смутные — их проще вообще не трогать, чем пытаться восстановить. Не могу я думать и про будущее: когда человеку девяносто, его ждет впереди одна пустота.

Я бреду сейчас рука об руку со смертью, и ее ладонь теплее моей. Каждый вечер, желая спокойной ночи Алану Серлу, сопровождающему меня по жизни почти сорок лет, я прошу его помолиться, чтобы я не проснулся. Мне не хочется больше коптить небо.

Жизнь у меня была полная, интересная, но конца я дожидаюсь спокойно. Смерть меня все еще не страшит. А не боюсь я ее потому, что не верю в загробное существование – если я грешил по людскому счету и не был наказан, то кто меня покарает, когда я уйду с этой земли?

Я не знаю, есть ли Бог на свете или нет. Ни одно из доказательств его существования не кажется мне убедительным, да и вера, как давным-давно заметил Эпикур, должна строиться на непосредственном откровении. Такого откровения мне не было дано.

От смерти все равно никуда не уйдешь, и едва ли существенно, как она вас настигнет. Я думаю, не стоит упрекать человека, если он надеется, что ему повезет и он уйдет из жизни незаметно, без мучений.

Недавно я серьезно болел – в последнее время мне часто нездоровится и в одно прекрасное утро я почувствовал такую слабость, что, казалось, еще немножко и все. Если смерть так легка, сказал я себе, то я за нее всей душой. Меня, правда, взяла досада, что я не успел окончить новую книгу, но в конечном итоге это пустяки, решил я,– все равно через год-другой о ней никто и не вспомнит.

Я всегда жил грядущим, и сейчас, когда его осталось так мало, все еще не могу избавиться от этой привычки; я даже с явным предвкушением жду логического конца того образа жизни, который пытался сотворить.

Бывают минуты, когда я просто сгораю от желания умереть и готов броситься в объятия смерти, словно в объятия любви. Смерть волнует меня, волнует не меньше, чем когда-то волновала жизнь. При одной мысли о ней начинает кружиться голова. Она, я думаю, даст мне наконец полную неограниченную свободу. Конечно, будет жаль расставаться с друзьями. Не безразлична мне и судьба тех, кого я долго опекал, но с другой стороны, после стольких лет зависимости они обрадуются освобождению, куда бы оно их потом ни завело.

Если в прошлом я всегда думал о жизни, то сейчас меня заботит лишь смерть. Это одно из проявле-

ний старческой немощи, но я ведь действительно очень стар.

После полудня я все еще неизменно гуляю по саду с Аланом и собаками — таксой и двумя самыми старыми китайскими мопсами во всей Европе, пятнадцатилетним Чингом и четырнадцатилетним Ли.

Ну и картину мы собой представляем, собаки и я! Совсем дряхлые, мы тихо бредем посмотреть, с чем возится садовник, хотя результаты его трудов нам, скорее всего, не придется уже увидеть.

Мне много чего довелось испытать и совершить за девяносто лет — любому человеку хватило бы с лихвой. Но старческое существование мне приелось. Слабость и тоска делают его просто невыносимым. Я всегда был гедонистом, а теперь на мою долю почти не выпадает удовольствий. Я лишен даже радости работать, чтобы как-то скоротать дни. Правда, я все еще наслаждаюсь хорошим обедом и каждое утро в одиннадцать пью неразбавленное виски. Но зато меня одолевает глухота, и я запинаюсь, когда надо что-то сказать. Сильнее же всего мне, пожалуй, досаждает зрение. Стало невмоготу читать. С большим трудом я перечитываю сейчас «Моби Дика». Третьего дня я нашел на полке «Госпожу Бовари», которая столько лет была моей любимой книгой, и мне захотелось снова ее перелистать.

Свою библиотеку я уже отдал, что очень не понравилось покойному брату, когда он последний раз был у меня. Но ведь другим мои книги теперь нужнее, чем мне.

Кое-что я, конечно, оставил — хотелось окончить дни за приятным чтением. Поэтому чертовски обидно, что зрение меня подвело.

Как-то меня спросили, не согласился бы я прожить свою жизнь заново. Что ж, в целом у меня была хорошая жизнь, пожалуй, лучше, чем у многих. Но смысла повторять ее я не вижу. Это было бы так же скучно, как перечитывать уже читаный детектив. Однако давайте предположим, что на самом деле существует такая вещь, как перевоплощение, в которое верит три четверти мира, и у человека есть возможность выбрать себе другую жизнь. Раньше я думал, что готов на эксперимент; мне казалось интересным испробовать кое-что из того опыта, который был мне недоступен из-за нехватки времени и возможностей или из-за личных и общественных предубеждений.

Сейчас от подобного эксперимента я бы отказался. С меня довольно. Временами я чувствую, что жил чересчур насыщенно — знал слишком много людей, читал слишком много книг, видел слишком много картин, скульптур, церквей, домов и слышал слишком много музыки. Я не верю в бессмертие и не стремлюсь к нему. Мне хочется лишь тихо, без боли умереть, и пусть с последним вздохом моя душа со всеми ее желаниями, достоинствами и недостатками растворится в небытии.

Десять лет назад я задумал попутешествовать, когда брошу работать. Моя мечта осуществилась. Я снова побывал в тех местах, которые знал тридцать, пятьдесят лет тому назад. И конечно же посетил Гейдельберг, где учился в юности.

В те далекие годы я познакомился и подружился там с одним англичанином, который снабдил меня кучей сведений о литературе. Благодаря ему я начал и путешествовать, объездив с целью познания Жизни разные стороны света, что несомненно помогло мне как писателю, рассказчику историй. А недавно у вашего покорного слуги была радость — его избрали почетным доктором Гейдельбергского университета. Потешили стариковское тщеславие.

Путешествия мне теперь не по силам, но я их не брошу. Я собираюсь, например, съездить в Марракеш — городок в той части земного шара, которая была так по сердцу моему отцу. Именно там он увидел мавританский знак, предохраняющий от невзгод. Этот знак украшает теперь ворота при въезде в мой дом и красуется на обложках моих книг.

Иногда, оглядывая купленный сорок лет назад дом, я думаю, не пора ли заколотить его и отправиться странствовать по свету. Собственный дом по нынешним временам — это анахронизм, к тому же он съедает много денег. В странствиях же я провел всю свою жизнь: было бы совсем неплохо умереть во время сентиментального путешествия к тому единственному месту в мире, где я до сих пор ощущаю красоту и покой.

Я говорю сейчас об Ангкоре Вате в Камбодже. У меня осталось в жизни всего одно желание — как-нибудь, но вернуться в эту деревушку, затерянную среди джунглей Юго-Восточной Азии. Около года назад я уже ездил туда, намереваясь пробыть всего пару дней, а застрял на три недели.

Новая поездка скорее всего убьет меня, но умирать в такой бесподобной красоте — одно удовольствие.

Мой дом, как, впрочем, и я сам, принадлежит теперь прошлому. Во мне нет никакой особой нежности ни к нему, ни к другим материальным атрибутам благосостояния. Не столь уж сильно я привязан к имуществу, чтобы долго горевать об его утере. В мире распродано более 800 миллионов моих книг, но деньги можно сравнить разве что с шестым чувством, которое помогает пользоваться остальными пятью. Приятно, конечно, что я не кончу свои дни бедняком. Быть старым и бедным очень тяжко. Лучше вообще не родиться на свет, чем не иметь в старости хлеба и крыши над головой и зависеть от подаяний.

Долгие годы я покупал нравившиеся мне картины импрессионистов и модернистов. Но теперь, когда картин у меня больше нет, я даже не скучаю по ним. Знакомые говорят, что мой дом стал какой-то голый. Я этого не замечаю. Я избавился даже от разрисованной Гогеном стеклянной дверной панели, которую купил на Таити. Теперь она находится в частной коллекции в Америке.

У меня остались дома только театральные эскизы, но и они уже принадлежат не мне. Я их отдал музею Виктории и Альберта, попечители которого любезно согласились не забирать их до моей смерти.

Меня никогда не волновало и до сих пор не волнует, если кто-то расходится со мной во взглядах. Конечно же, я считаю, что прав я, а не оппонент, иначе бы пересмотрел свои взгляды, но чужая неправота меня не раздражает.

Для самого себя я всегда был самым важным существом во всем мироздании... но если взглянуть на дело трезво, то я — всего лишь какая-то незначительная пылинка. Что изменилось бы на свете, не существуй меня совсем?

В давние годы — в каком точно возрасте не помню — я решил, что раз жизнь у нас одна, надо взять от нее как можно больше. Я замыслил тогда прожить такую жизнь, в которой писательство, не исключая других форм деятельности, играло бы самую существенную роль и которую гармонично завершала бы смерть.

Гармония в моем случае уже достигнута. Я долго занимал в мире определенное место и рад, что скоро освобо-

жу его для других. В конце концов, цель любого образа жизни, как и любого творения, состоит в том, чтобы все было завершено. Когда к картине трудно что-то добавить, не нарушая рисунка, художник должен устраниться.

Недавно мне предложили поехать в Швейцарию, в клинику доктора Ниханса, где я когда-то лечился. Но поскольку воля к жизни во мне угасла, я не вижу смысла продлевать существование.

Писать мне больше не хочется. В голове нет ни замыслов, ни сюжетов, ни слов. Я давно уже перенес на бумагу все, что у меня было, и отложил перо в сторону.

И теперь, когда в «Таймс» появится мой некролог и кое-кто воскликнет: «Что? А я-то думал, он давно в могиле!», мой дух эдак тихонечко хихикнет.

# СОДЕРЖАНИЕ

Практическая эстетика Уильяма Сомерсета Моэма, или Секреты творчества. *В. Скороденко* . . . . . 3

*«Простота и безыскусственность». Размышления о писательском мастерстве и характере литературы.*

Искусство слова. *Перевод М. Лорие* . . . . . 24
Рассказчики. *Перевод Д. Аграчева* . . . . . 43
Из «Записных книжек писателя». *Перевод Н. Васильевой* . . . 73
Из «Библиотечки путешественника». *Перевод Н. Васильевой* 91
Упадок и разрушение детектива. *Перевод Л. Беспаловой* . . . 104
Романист или коммерсант. *Перевод Н. Васильевой* . . . . . 129
Пиши о том, что знаешь. *Перевод М. Зинде* . . . . . 136

*Портреты мастеров. Их шедевры*

Генри Филдинг и «Том Джонс». *Перевод М. Лорие* . . . . 140
Джейн Остен и «Гордость и предубеждение». *Перевод М. Лорие* . . . . . 162
Чарльз Диккенс и «Дэвид Копперфилд». *Перевод М. Лорие* 185
Флобер и «Madame Bovary». *Перевод М. Зинде* . . . . . 211
О Достоевском. *Перевод М. Зинде* . . . . . 236
Искусство рассказа. *Перевод И. Бернштейн* . . . . . 244
Моэм выбирает лучшее у Киплинга. *Перевод М. Лорие* . . . 283

## *«Гармония достоверности». О себе и своем творчестве*

О своих рассказах. *Перевод И. Бернштейн* . . . . . 310
О своих пьесах. *Перевод Н. Васильевой* . . . . . 335
О своем романе «Бремя страстей человеческих». *Перевод Н. Васильевой* . . . . . 339
«Тайны ремесла» и магия слова. *Перевод М. Лорие* . . . 343
Подводя итоги
В семьдесят лет. *Перевод М. Зинде* . . . . . 378
Оглядываясь на восемьдесят прожитых лет. *Перевод М. Зинде* . . . . . 386
В девяностолетний юбилей. *Перевод М. Зинде* . . . . . 392

**Моэм У. Сомерсет**

М87 Искусство слова: О себе и других. Литературные очерки и портреты./Сост. И. Васильевой-Южиной; Вступ. статья В. Скороденко. – М.: Худож. лит., 1989. – 399 с.

ISBN 5-280-00720-X

Многогранное художественное дарование Моэма, блистательного рассказчика и виртуозного стилиста, всесторонне проявилось в его критических работах. Лучшие из них – статьи и очерки о классиках мировой литературы от Филдинга до Достоевского и Чехова, о своеобразии жанра рассказа, о детективном повествовании – вошли в предлагаемый сборник.

Издание рассчитано на широкие круги читателей.

М $\frac{4603020000\text{-}232}{028(01)\text{-}89}$ 195-89 ББК 83.34Вл

*Уильям Сомерсет Моэм*

*Искусство слова:*

О СЕБЕ И ДРУГИХ
ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОЧЕРКИ И ПОРТРЕТЫ

Редакторы
*М. Фишбейн, А. Шишкин*
Художественный редактор
*Ю. Коннов*

Технический редактор
*Л. Синицына*
Корректоры
*Л. Лобанова, Н. Яковлева*

ИБ № 5555

Сдано в набор 19.10.88. Подписано в печать 13.06.89. Формат $84 \times 108^1/_{32}$. Бумага кн.-журн. имп. Гарнитура «Таймс». Печать высокая. Усл. печ. л. 21,0 + 1 вкл. + альб. = 22,73. Усл. кр.-отт. 25,2. Уч.-изд. л. 22,26 + 1 вкл. + альб. = 23,56. Тираж 50 000 экз. Изд. № IX-3088. Заказ № 1810. Цена 2 р. 80 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Художественная литература». 107882, ГСП, Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19.

Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького при Госкомпечати СССР. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15.

2 р. 80 к.

У. Сомерсет

# МОЭМ

Искусство слова